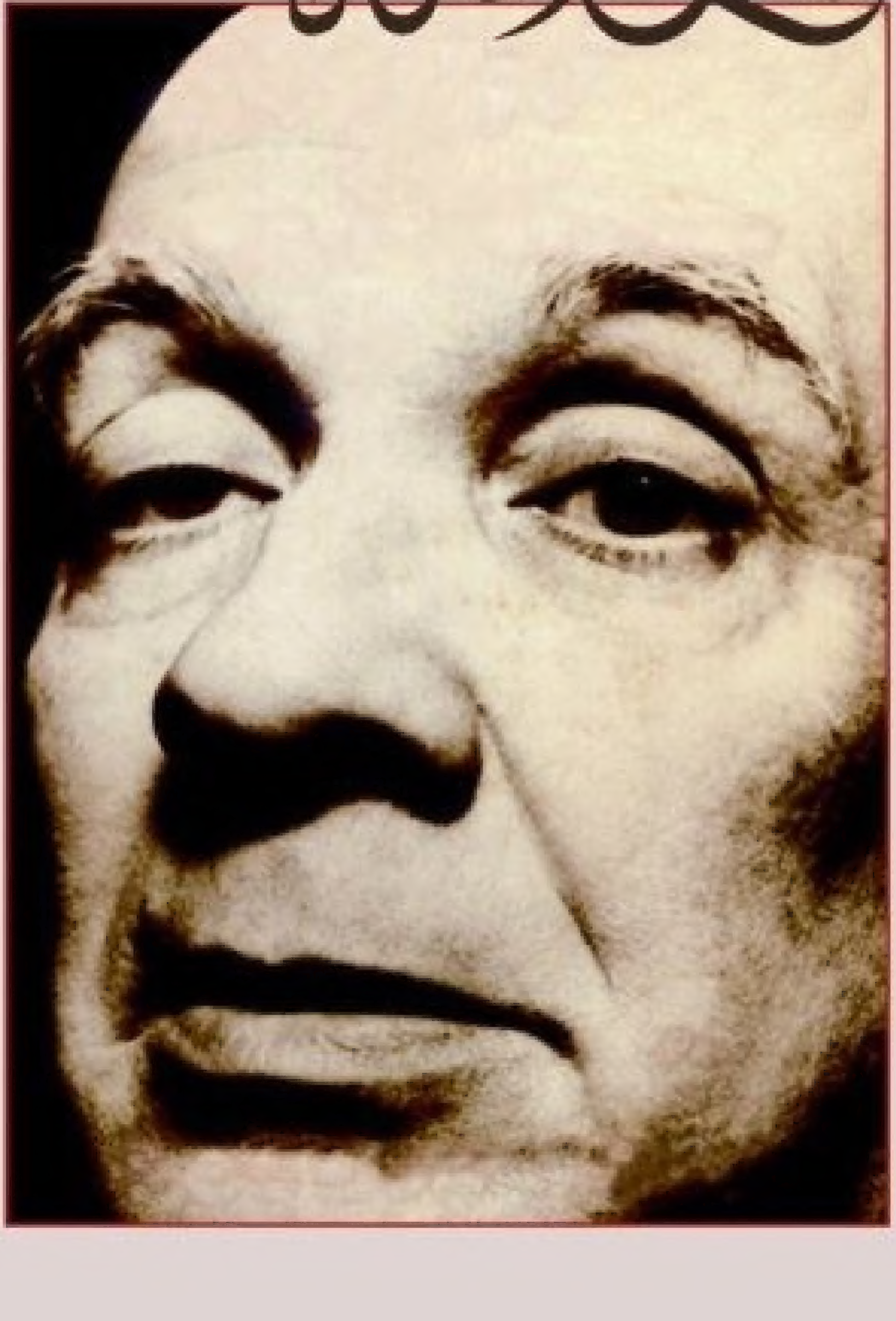
بورخيس

كاتب على الحافة



المجلس الأعلى للثقافة

المشروع القومي للترجمة

648

المشروع القومى للترجمة

بورخيس
كاتب على الحافة

تأليـــف : بياتريث سارلو
ترجمـــة : خليــل كلفت

المجلس الأعلى للثقافة
٢٠٠٤

المشروع القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٦٤٨
- بورخيس كاتب على الحافة
- بياتريث سارلو
- خليل كلفت
- الطبعة الأولى ٢٠٠٤م

هذه ترجمة كتاب :

JORGE LUIS BORGES:
A WRITER ON THE EDGE,
BY BEATRIZ SARLO,
First published by Verso, in association
with the Centre of Latin American Studies
of the University of Cambridge, 1993
Verso 1993

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 Fax : 7358084 E.Mail:asfour@onebox.com

المحتويات

مقدمة المحرر

(١)

فى سبتمبر ١٩٧٣، التقيتُ ببورخيس، فى شقته، فى وسط مدينة بوينوس أيرس. وكنت قد سافرت إلى الأرجنتين لإجراء مقابلة مع صديقه الحميم الكاتب أدولفو بيوى كاساريس Adolfo Bioy Casares، الذى كنت قد التقيت به لأول مرة فى قصة لبورخيس: "تيلون، أوكبار، أوربيس تيرتيوس" Tlön, Oqbar, Orbis Tertius . غير أن بيوى كان يقضى شهرين فى فرنسا، ولهذا مضيتُ أبحث عن مجموعة من أصدقائه.

أخذنى الطريق إلى منزل بورخيس عبر مدينة تغص بالأعلام والحشود الجماهيرية والفرق الموسيقية. وكان [خوان دومينجو] پيرون [Juan Domingo] Perón قد عاد مؤخرا، بعد ثمانية عشر عاما فى المنفى، وكان كل شخص يدّعى، فيما بدا لى، أنه يخصه. واستغرق عبورى شارع كورينتيس وقتا، لأن مظاهرة ضخمة للشباب البيرونى كانت تتدفع عبر ذلك الشارع العام الرئيسى على قرع مئات الطبول. كانت الجدران مغطاة بالشعارات والملصقات. وكانت صورة إيبيتا (إيڤيتا) {پيرون} [Perón] Ivetta فى كل مكان، مع أنها كانت قد توفيت قبل ذلك بعشرين عاما، وكان پيرون عائدا بزوجة أصغر كثيرا هى إيسابيليتا [إيسابيل پيرون] Isabelita [Isabel Perón]. وسألنى الطلاب فى الجامعة عن سبب رغبتى فى الالتقاء ببورخيس: ما صلة فانتازياته النخبوية الهروبية بهذا العالم من التعبئة السياسية؟ وبعد هذا بعقد من الزمان، علّقت عالمة الاجتماع الأرجنتينية سيلبيا سيجال Silvia Sigal على ردّ الفعل إزاء بورخيس فى هذه الأعوام. فقد قال لها كاتب هو خورخى فيئينمان Jorge Feinman : "فى بداية السبعينيات، أحببتُ بورخيس، لكننى كنت أقول هذا همسا". كما أن دييد (ديڤيد) بينياس David Viñas الناقد والكاتب، أجاب على سؤال سيجال بشأن من هو أهم

مبدع أو مثقف فى الأرجنتين فى العشرين سنة الأخيرة، بشىء من **السخرية** *boutade* : "بورخيس، وأسفاه **hélas**" . (١)

كان بورخيس واحدا من قلة لم تخرج إلى الشارع. فقد نظر إلى عودة بيرون على أنها انفجار دائرى آخر لذلك الجنون الشعبوى الذى وصم المجتمع الأرجنتينى بصورة دورية. وسوف يكتب بعد ذلك بعام أو نحو هذا، فى مقدمة **كتاب الرمل** ***El libro de arena*** (١٩٧٥):

> أنا لا أكتب لقلة مختارة، فهى لا تعنى شيئا بالنسبة لى، ولا لذلك الكيان الأفلاطونى الذى يجرى تملقه والمعروف باسم "الجماهير". فأنا لا أؤمن بكلا هذين التجريدين العزيزين جدا على قلب الديماجوجى (الغوغائى). إننى أكتب لنفسى ولأصدقائى، وأكتب لتسهيل مرور الوقت.(٢)

وفى شقته الإسبرطية إلى حدّ ما، قادنى بورخيس إلى رف الكتب الذى توجد عليه الأعمال - الإنجليزية - المفضلة. وفيما كان يبحث عن الكتاب الذى كان ينبغى أن أقرأه له - ولم يفلت إلا قليلون من الناطقين بالإنجليزية من شقة بورخيس دون أن يقرأوا له ، رغم أنه كان يتولى الإلقاء عادة، مستشهدا بقصائد أو قطع نثرية كاملة من الذاكرة - حكى لى تجربة مرّ بها مؤخرا. ولم تكن هناك طريقة لمعرفة ما إذا كانت حقيقية أم محرفة - وكان بورخيس قد اعتاد تلفيق قصص يرويها للزائرين الأجانب أو الصحافة المحلية منذ أن صار، فى أوائل الستينيات، مركز الاهتمام المتواصل لوسائل الإعلام. وكان قد سأله، فيما روى، صحفى محلى عن رأيه فى بيرون فأجاب بالسؤال عن كيف ظل بيرون على قيد الحياة طوال أعوام كثيرة إلى هذا الحد فى المنفى فى إسبانيا: ربما كان يعطى دروسا فى الإسبانية. (وهذه تنويعة من نكتة قديمة تشرحها سارلو Sarlo فى الفصل السابع: كان بورخيس لاذعا فى نقد ادّعاء الإسبان للنقاء اللغوى بقدر ما كان لاذعا فى نقد التحريف أو التشويه البيرونى الديماجوجى لإسبانية نهر پلاتى Plate الأصيلة). ولم يفهم الصحفى النكتة وقدم عنه تقريرا بلهجة مثيرة - **بورخيس يتكلم بصراحة ضد بيرون** ! وبعد هذا بأسبوع، سافر بورخيس إلى لاپلاتا La Plata لإلقاء محاضرة، غير أنها ألغيت، لأن شخصا ما وضع قنبلة تحت المنصة.

وعندما تذكر بورخيس، أو اخترع، حادثة القنبلة، ارتعش صوته غضبا. "أىّ جبناء كانوا، ليحاولوا قتلى بتلك الطريقة ، قتلى أنا الذى لستُ سوى رجل عجوز أعمى! لماذا لم يهاجمونى ببندقية، أو - ويظل هذا أفضل - بسكين؟" وهنا فى، مكتبته، محميا بصورة مبهمة من الضوضاء بالخارج، حلم بورخيس بملاقاة قدره الأمريكى- مثل كثيرين جدا من شخصياته - فى مبارزة كريولية، بطعنة سكين. وهنا فإن هذا المرشد الروحى guru لنقاد الأدب-الأوروبيين والأمريكيين الشماليين، المحتفى به كواحد من الكتاب العظام للقرن العشرين، كان لبعض الوقت محاصرا ومهجورا فى المدينة التى أحبها- حيث كان يتجاهله، أو بألفاظه، يهدده مواطنوه - يتخيل قدرا بطوليا ربطه بأسلافه العسكريين فى القرن التاسع عشر أو بالعنف الجوهرى للجاوتشو gaucho. وكان لقاء مربكا: كيف يقرأ المرء بورخيس، وما هو مكانه ككاتب، وكمثقف، فى كل من الأرجنتين وأوروبا - اللتين ادّعى الانتماء إلى تراثيهما؟

وبعد هذا بسبعة أعوام، فى ١٩٨٠، بدا أن الديستوبيا dystopia التى استدعاها بورخيس عند عودة بيرون قد صارت واقعا، وإنْ لم يكن هذا بالطريقة التى تصورها بورخيس. وكان بيرون قد عاد، وحكم لعدة أشهر، ثم مات. وكانت زوجته إيسابيل، التى أحاط بها فريق متنافر من المستشارين، قد تولت الحكم، وتصاعد العنف والفوضى بصورة خرجت تقريبا عن السيطرة. وبالفعل فإن القتال الضارى كان قد أزهق أرواحا كثيرة ودفع بآلاف إلى المنفى قبل أن يستولى الجيش على السلطة فى مارس ١٩٧٦ . والواقع أن أولئك الذين اعتقدوا، مثل بورخيس، أن الجيش سوف يضع حدا للفوضى السياسية ثم يعود إلى ثكناته، سرعان ما تحرروا من الأوهام بصورة وحشية. فالجيش كانت لديه الأجندة الخاصة به: أن يستأصل "سرطان" عدم الاستقرار السياسى والتعبئة الاجتماعية عن طريق إلغاء السياسة وشنّ هجوم عنيف ضد أعدائه الفعليين أو المتخيَّلين. ومات آلاف عديدة من الناس كما فرّ مئات الآلاف إلى المنفى فى هذه الحملة التى حطمت المجتمع والمجال الثقافى.

وكنت قد أتيت إلى بوينوس آيرس، فى وقت بدأ الجيش يفقد فيه سلطته المطلقة، لكى أقوم بدراسة مركز للفنون، **مركز دى تيلا** ***Di Tella*** ، الذى كان يمثل بؤرة نشاط "بوينوس آيرس المترنحة" فى الستينيات. وكانت لا تزال تبدو لحظة غير ملائمة بصورة

.. خاصة القيام بتفحص فترة من الاضطراب الثقافى والسياسى حيث إن هذا الاضطراب كان قد جرى قمعه بوحشية، غير أننى وجدت عددا من الفنانين والمثقفين الذين كانوا يمثلون الشخصيات الرئيسية للستينيات، يفكرون فى نفس الأسئلة، كجزء مما سوف تسميه سارلو فى وقت لاحق "سيرة ذاتية جماعية".(٣) وقد التقيت ببياتريث سارلو بصحبة أصدقائها وزملائها، الفنان خوان بابلو رينثى Juan Pablo Renzi، والناقدين ماريا تيريسا [تيريزا] جراموجليو Maria Teresa Gramuglio، وكارلوس ألتاميرانوس Carlos Altamiranos . وكان هؤلاء الأشخاص قد نظموا، جنبا إلى جنب مع عدد من النقاد والفنانين الآخرين، مجموعات قراءة فى منازلهم كجزء من ثقافة "السرداب" catacomb، وهى محاولة لإبقاء النقاش الفكرى حيا فى وقت كانت فيه الجامعات وكل أشكال انتشار الثقافة تحت الرقابة العسكرية الصارمة، التى حكمت على جيل من الشبان بأن يكبر فى سياق خواء فكرى. وكانوا قد بدأوا فى نشر مجلة ثقافية، هى **وجهة نظر** *Punta de Vista*، لاستكشاف حدود ما كان يمكن نقاشه بصراحة أو بصورة غير مباشرة فى تلك الفترة. (ومما له دلالته أن المقالات المبكرة قدمت إعادة نظر للتاريخ الأدبى الأرجنتينى وإعادة تقييم لكتاب مثل بورخيس). وفى نقاش على عشاء مشهود بدأ بهدوء غير أنه ظل محتدما طوال الليل، انطلقوا من موضوع البحث الذى كنت أقوم به ثم بدأوا يستقصون معنى الستينيات وأوائل السبعينيات فى الأرجنتين، ذلك السعى المراوغ إلى تحقيق الالتقاء بين الطليعتين السياسية والثقافية. واستكشفوا حدود القومية الشعبوية والنماذج النظرية، من تشى [إرنستو تشى جيفارا] Ché [Ernesto Ché Guevara] إلى ماو [تسى تونج] Mao [Zedong]، ومن [لويس] ألتوسير [Louis] Althusser إلى [جاك] لاكان [Jacques] Lacan . وناقشوا آمال وأمانى جيل كانت فيما بدا قد انهارت فى منتصف السبعينيات، وتأملوا فى طريق السير إلى الأمام، محاولة إعادة بناء مجال ثقافى مفتت، فى كل من الوطن والمنفى. وكانت هذه مهام الثمانينيات، مع عودة الأرجنتين ببطء إلى الديمقراطية. ويأتى هذا الكتاب، بعد حوالى عشرة أعوام، ثمرة لمثل إعادة التفكير العميقة هذه فى تراث وإعادة كتابته. ولأن بورخيس أهم كاتب فى أرجنتين القرن العشرين، ولأنه كاتب يراوغ التصنيف المتناسق، فإن التصالح مع إنتاجه Oeuvre يمثل أحد أهم التحديات أمام الناقد الأرجنتينى.

(٢)

إنه تَحَدٍّ رَدَّ عليه نقاد قليلون بطريقة مُرْضية. والواقع أن قراءة للنقد الذى يتناول بورخيس تتيح لنا أن نرسم ببعض التدقيق خريطة للمجال الثقافى المتنامى فى أرجنتين القرن العشرين.(٤) وقد لعب بورخيس دورا بالغ النشاط فى الحركات الطليعية فى العشرينيات فى الأرجنتين، كما يكشف الفصلان السابع والثامن من هذا الكتاب. وتمثلت مهمة هذه المجموعة فى أن تنتزع لنفسها مكانا جديدا فى معارضة لكل من شيوخ الثقافة الأرجنتينية العظام، كما يمثلهم ليوپولدو لوجونيس **Leopoldo Lugones**، ولإنتاج المذهب الطبيعى **naturalist** والملتزم اجتماعيا لغيرهم من الكتاب الشبان. وقد زعموا أن دعم "الجديد" هو فى حد ذاته نشاط ثورى. ولهذا فإنه ما كان لأىّ نقد لبورخيس أن يأتى إلا من أولئك الذين كانوا معارضين لتأكيد الذات لدى الطليعة الشبابية. وقد تبادلت مختلف المجموعات الشتائم وأكسبت تصريحات بورخيس اللاذعة التى كانت فى الصميم هذه المجادلات حدا قاطعا مرهفا. وسوف يستمر الاعتراف بأن بورخيس كان فى صدارة التجريب حتى الثلاثينيات إلى حد كبير. وقد علّق الكاتب الفرنسى پيير دريو لا روشيل **Pierre Drieu la Rochelle** بطريقة لا تُنْسَى فى الثلاثينيات، خلال زيارة له إلى بوينوس آيرس، بقوله إن "بورخيس يستحق السفر" **Borges vaut le voyage** . ولم يحدث إلا فى أواخر الثلاثينيات، عندما بدأ بورخيس يكتب القصص القصيرة التى سوف تجلب له الشهرة العالمية فى وقت لاحق، أنْ بدأ المجال الثقافى يصطف فى صفوف وفقا لمختلف الأيديولوجيات السياسية وأنْ شهدت المناقشات حول القومية الثقافية التى برزت، كما تشرح سارلو فى الفصل السابع، طوال العقود الأولى من القرن العشرين، انعطافا جديدا.

ومع الثلاثينيات، بدأ النظام الليبرالى العريق الذى كان قد أشرف على التطور الاقتصادى الهائل للأرجنتين من ثمانينيات القرن التاسع عشر إلى عشرينيات القرن العشرين - وكان نظاما يمثل تراثا "عائليا" لبورخيس - يدخل فى أزمة. وببطء بدأ يظهر نقد للقيم الأوروبية الليبرالية النخبوية؛ وصعدت إلى المشهد تجمعات سياسية أكثر شعبوية وذات طابع قومى ضيق، وفى عهد پيرون - خلال انتخابات ١٩٤٦-

اكتسبت قوة. وفي هذه الكتابات الجديدة، كان يمكن تصوير الكتاب الذين مثل بورخيس بصورة فظة على أنهم أذناب نظام كان قد سمح لنخبة من ملاك الأرض ومجموعات مصالح أجنبية بتشويه تطور الأرجنتين. غير أن مثل هذه الأفكار ظلت لفترة لا تلقى صدى أو تلقى صدى ضئيلا في المجتمع الأوسع. وقد تعززت القصص القصيرة الثورية التي كتبها بورخيس في أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات – فترته الأكثر إنتاجية منذ منتصف العشرينيات – بمجموعة قوية التأثير من الكتاب والنقاد. ومن الجلي أن شعبيته لم تكن بالغة الاتساع لأنه، كما أوضحت سارلو، اقترح قطيعة جذرية مع التقاليد السائدة للواقعية السيكولوجية **psychological realism**، والكوستومبرية (واقعية تصوير العادات والمناظر والأنماط المحلية والريفية) **costum-brismo**، والمذهب الطبيعي **naturalism** . وقد تطلب إنتاجه، كما أوضح صديقه بيوى كاساريس في مقال نقدى مبكر، قراءً جددا كانوا تقريبا "متخصصين في الأدب". غير أن الكتاب والمثقفين، بصورة عامة، دعموا إنتاجه كما أنه سحر الكثيرين منهم، في الأرجنتين، ثم بالتدريج في كل مكان في أمريكا اللاتينية. وتأثر ببورخيس بعمق الروائيون والشعراء الذين برزوا في الستينيات: خوليو كورتاثر **Julio Cortázer**، وأكتابيو پاث **Octavio Paz**، وجابرييل جارثيا ماركيث **Gabriel García Márquez**، وخوسيه دونوسو **José Donoso**، وكارلوس فوينتيس **Carlos Fuentes**، وماريو بارجاس يوسا **Mario Vargas Llosa**، بين آخرين.

وكان الكاتب البولندى ڤيتولد جومبروڤيتش **Witold Gombrowicz** قد بقى في الأرجنتين طوال فترة الحرب العالمية الثانية. وقد رُوى أنه عندما غادر بوينوس آيرس إلى أوروپا أخيرا، صاح من فوق الباخرة قائلا لأصدقائه على الرصيف: "أيها الشبان، اقتلوا بورخيس" **Jóvenes, matad a Borges** . لقد أدرك أن بورخيس كان قد صار القوة السائدة في النظام الأدبى وأنه سيكون على الأجيال الجديدة أن تتصالح مع، أو أن تكتب ضد، تأثيره. وربما كان عدد من النقاد قد أخذوا كلماته بمبالغة في معناها الحرفى. ففى وقت أخذ بورخيس يسحر فيه الكتاب الشبان في كل مكان في أمريكا اللاتينية، كما بدأ يُعرف بالتدريج في فرنسا (يرجع تاريخ الترجمات الأولى إلى الفرنسية إلى منتصف الأربعينيات)، وفيما بعد في العالم الناطق بالإنجليزية، بدأ النقاد الشبان ينهمكون في قتل الأب **patricide** الذى ألح إليه جومبروڤيتش. وتباينت

الانتقادات بصورة بالغة التعقيد. وفى أكثر الحالات فظاظة، وقع ضحية لشعبوية معادية للإمبريالية، تزداد اشتعالا بالخطابية القومية الطنانة المتفشية التى تميز بها النظام البيرونى الأول (١٩٤٦ - ١٩٥٥). وجرى النظر إلى قصصه على أنها مراوغات نخبوية من "الواقع الفعلى"، وجرى تفسير آرائه المارقة بشأن المؤثرات الأجنبية على أنها extranjerizante (حب الأجنبى، على حساب الأمة) . وكان نقاد مثل أرتورو خاوريتشى Arturo Jauretche وخورخى أبيرلاردو راموس Jorge Aberlardo Ramos وخوان خوسيه إيرنانديث أرّيجى Juan José Heráandez Arregui طليعة الوحشية الجديدة.

وقد حاولت جماعة **كونتورنو** *Contorno* وهم نقاد شبان بجامعة بوينوس آيرس معروفون باسم مجلتهم **كونتورنو**، أن يتفادوا مثل هذه التجاوزات الشعبوية، إلا أنهم ظلوا يشعرون بأن بورخيس يمثل، بالنسبة لهم، نظاما وطبقة كان ينبغى أن تحملهما رياح الحداثة بعيدا . وهناك مفارقة تتمثل فى واقع أنه فى وقت بدأت فيه **الأزمنة الحديثة** *Les Temps Modernes*. فى نشر بورخيس، جرى توسيع نطاق انتشار [جان پول] سارتر [Jean Paul] Sartre فى الأرجنتين لتعليم ضرورة الالتزام commitmemt ولأن بورخيس لم يكن ملتزما بصورة علنية فقد أحسَّ بأشواك نقاد مثل أدولفو پرييتو Adolfo Prieto، الذى ألف فى ١٩٥٤ كتابا بعنوان **بورخيس والجيل الجديد**.(٥) وهذا المقال ممتع فقط بقدر ما يكشف عن *البقعة العمياء* blind spot (*) *التى أظهرها* النقاد عند محاولتهم تناول بورخيس. وكان إنتاج مجلة **كونتورنو** بجانبه الأكبر فطنا ومعقدا فى مراجعته للتقاليد الأدبية والسياسية وفى علاقة نصوصها الأدبية بسياقها. غير أن بورخيس لم يكن ليندرج فى أىّ تصنيف سهل وكان يتم انتحال الأعذار له فى سلسلة من الملاحظات المبتذلة إلى حد ما مثل "الفطنة والمعرفة الواسعة والأسلوب الممتاز لا تكفل الأدب العظيم"؛ وكانت مقالاته وشعره ونثره مجرد **تسليات** غير ملائمة للشبان الذين يواجهون المهام الجادة. وكانت مجموعة **كونتورنو** معلمى جيل بياتريث سارلو،

(*) المقصود هو الناحية التى يفتقر فيها بورخيس إلى الفهم أو الإنصاف . (المترجم)

وسوف تتناول إنتاج معاصرى سارلو لكى تستكشف هذه النقطة العمياء أو لكى تصحح ما أسمته سارلو "الحَوَل الأدبي" estrabismo literario عند **كونتورنو**.(٦)

وبشر سقوط پيرون فى ١٩٥٥ بعقد أو أكثر من التحديث فى المجال الثقافى فى الأرجنتين. فبعد الاكتفاء الذاتى الثقافى لتلك الأعوام، صارت الأرجنتين من جديد منفتحة على "الجديد". وكانت الستينيات فترة من الاضطراب السياسى والثقافى. وصار الطالب أو المثقف الشاب فى ذلك العقد – وهذا هو جيل بياتريث سارلو – منفتحا على كل المؤثرات. وكان عالم السياسة يغدو أكثر راديكالية بصورة متزايدة. وكان يتم النظر إلى پيرون والپيرونية، بشعوذة غريبة ولكن مفهومة، على أنها القيادة المحتملة لوعي اشتراكي قومي للعالم الثالث. والحقيقة أن الثورة الكوبية، ونفوذ ماو، وتأثير حرب ڤيتنام، وإضفاء الطابع الراديكالى على مايو ١٩٦٨، كانت لها جميعا أصداء فى الأرجنتين. وكان لهذه العملية ناصحوها الفكريون المحنكون: أوّلا سارتر – لكنْ بعد ذلك أيضا ألتوسير، و[ميشيل] فوكو [Michel] Foucault، ولاكان (ظهرت الترجمات الأولى لألتوسير فى غضون أشهر بعد ظهور الكتب فى فرنسا: كان الأرجنتينيون دائما قراءً نهمين للنظرية). كانت تلك فترة جرى فيها إنفاق مبالغ طائلة على الإعلان، وصارت فيها الزيارة للمحلل النفسى جزءًا لا يتجزأ من حياة الطبقة الوسطى فى بوينوس آيرس، وتدفق الناس على أفلام إنجمار بيرجمان Ingmar Berg-man وساعدوا فى خلق "رواج" فى القصة الأمريكية اللاتينية عن طريق شراء الروايات بعشرات الآلاف من النسخ. أما بورخيس الذى كان يتندر دائما فى العشرينيات والثلاثينيات بأنه تخلى عن كتبه لأنه لا أحد اشتراها، فقد وجد الآن أن لديه جمهورا واسعا ومتزايداً دوما داخل الوطن. ونضجت المجلات الأسبوعية لتعكس وتوجه هذه الأذواق الجديدة وصارت الأزياء بكل مظاهرها بالغة الأهمية. وكان بورخيس فى صدارة اهتمام الصحفيين، واستجاب لهذه الشهرة الجديدة بارتياح ساخر. والحقيقة أنه صار بالنسبة لبعض القطاعات رمزا للستينيات. وعندما طبعت مجلة پريميرا پلانا Primera Plana خريطة لبوينوس آيرس "المترنحة" فى الستينيات، واضعة فيها كل البارات والمعارض ودور السينما والمطاعم الحديثة الطراز، كان منزل خورخى Jorgle علامة بارزة جنبا إلى جنب مع مراكز الفنون والمعارض.

وربما كان من المتوقع أن يعكس الاهتمام النقدى ببورخيس صدى وضعه الجديد كـ "نجم". وعلى كل حال فإن البنيويين الفرنسيين من أحدث طراز، من فوكو، إلى [ج.] جينيت [.G] Genette، إلى [تزفيتان] تودوروف Todorov [Tzvitan]، كانوا جميعا يقتبسون استشهادات منه وكانت له جاذبية جامعية في كل أنحاء الولايات المتحدة. وقدم له المخرجون السينمائيون كل التقدير والتبجيل، وداعبت مفارقاته الفلاسفة. وإلى حد ما تابع النقاد فى الأرجنتين هذه الكتابات الحديثة لأنه بدا، كما توضح سارلو، أن كتابات بورخيس تعكس وتستبق الاهتمامات النقدية الراهنة المتعلقة بالتناصّ Intertex-tuality، أو وهْم المرجعية، أو "موت المؤلف".

غير أنه ظل يمثل مشكلة لأولئك الذين أرادوا أن ينظروا إليه على أنه كاتب "أرجنتينى" يعلق، وإنْ بصورة غير مباشرة، على التراث الأرجنتينى والحياة الأرجنتينية. والواقع أن اليسار والقوميين والشعبويين (وتشمل هذه الاتجاهات مجموعة متنوعة بكاملها من الاهتمامات المتداخلة المتشابكة) ظلوا مرتابين إزاءه بعمق. والحقيقة أن بورخيس لم يكن يساعدهم إذ إنه احتضن سلسلة من القضايا السياسية غير الراقية بكل جلاء. فقد كره بيرون وعارض الثورة الكوبية، وتحدث بصراحة مؤيدا الغزو الفاشل لخليج الخنازير، وأيد الحزب الأرجنتينى المحافظ، وقبل وسام شرف من الديكتاتور التشيلى [أوجوستو أوجارتى] بينوتشيت Binochet [Augusto Ugarte] أثناء أشهر الانقلاب الدموى فى تشيلى. ولم يكن ليزكيه أىّ خيار من هذه الخيارات لدى جيل شاب يزداد راديكالية لم يكن بمستطاعه إلا أن يقرأ إنتاج بورخيس من خلال الخطابيات المُقْنعة عن الطبقة، والتبعية، والتخلف، والعالم - الثالثية (نظرية العالم الثالث) Third Worldism . وفى مثل هذا العالم من "الحقائق" التى يتم الالتزام بها، كان بورخيس فى أفضل الأحوال يعيش فى غير زمانه وكان فى أسوأ الأحوال من الأذناب الثقافيين للقوى الإمبريالية الجديدة. وبهذا المعنى كانت الطليعة السياسية والطليعة الثقافية تندفعان متباعدتين جدا أو بالأحرى، كما تعبّر سارلو، "كان شباب الدارسين والمثقفين اليساريين من جيل النصف الأول من السبعينيات يفكر فى إخضاع قوى (أقوى كثيرا مما تحمل لفظة الهيمنة hegemony) للثقافة إزاء السياسة، والتجربة إزاء النظرية، والعالم الشعبى إزاء الأحزاب السياسية المنظمة على طراز لينينى". (٧)

وكان ألتوسير قد دافع عن دور قيادى للمثقفين فى النظرية الثورية، فى حين أن فوكو (الذى كان – فى مفارقة أخرى – قارئا رفيع الثقافة لبورخيس فى الوقت نفسه، كما يشهد مدخل **نظام الأشياء**) وتحليله للمعرفة والسلطة، "كان له تأثير قوى ومقْنع على عقلية الشبان الذين لم يشعروا بأى ميل إلى النزعة الإصلاحية وأرادوا أن يخضعوا ممارساتهم للإقرار العام للسياسة".[٨] وكان فوكو بشأن السلطة مفهوما، أما فوكو بشأن بورخيس فقد جرى تركه جانبا. وكان انتصار النضال هو الذى يمثل النقطة المهمة، مما قام بتوطيد يوتوبيا التغيير الاجتماعى. ورأى قليلون أن بورخيس كان قد حذر فى قصصه المكتوبة فى أوائل الأربعينيات، من النظم اليوتوبية التى انهارت واستحالت إلى ديستوبيا dystopia . كانت هذه حالة الأرجنتين فى السبعينيات. وكان من شأن الديكتاتورية العسكرية الوحشية لعام ١٩٧٦ أن يدفع المجال الثقافى الممزق إلى إعادة التفكير فى المقدمات الأساسية وإلى إعادة صياغة قوالب جديدة. وكانت بياتريث سارلو أساسية فى هذا المسار.

(٣)

ورغم أن بعض الأعمال المبكرة لسارلو ظهرت فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، فإن إنتاجها الأكثر أهمية يرجع إلى أواخر السبعينيات. ومنذ ١٩٧٨ أدارت سارلو المجلة الثقافية **وجهة نظر**، وهى اليوم أهم مجلة للنظرية الاشتراكية فى الأرجنتين. ومثل كل أفضل المجلات الصغيرة، تستمر مجلة **وجهة نظر** بدعم مشترك ومجموعة متماسكة من المساهمين: كارلوس ألتاميرانو، وماريا تيريسا جراموجليو، وخوان كارلوس بونتييرو Juan Carlos Pontiero، وسارلو نفسها، وإيلدا ساباتو Hilda Sábato، وأوجو بيثيتى Hugo Vezzetti، وأوسكار تيران Oscar Terán، ورافائيل فيليبيللى Rafael Felipelli، وآخرون. وعلى صفحاتها نقرأ استجابة النقاد الاشتراكيين إزاء القضايا السياسية الراهنة: انهيار الديكتاتورية العسكرية، وعدم جدوى حرب فوكلاندز/ مالبيناس، والمصاعب التى واجهت النظام الديمقراطى الجديد للرئيس [راؤول] ألفونسين [Raúl] Alfonsin، وعار العفو الحكومى عن القادة العسكريين الذين

كانوا قد أشرفوا على حملات الاغتيالات. وفى الآونة الأخيرة رسمت المجلة صورة دقيقة لبهلوانيات وشقلبات شعبوية [كارلوس] منعم [Carlos] Menem المحافظة، وهو بيرونى ثاتشرى إذا استخدمنا تضاداً لفظيا oxymoron جديرا ببورخيس (رغم أن بورخيس لم يعش طويلا بما يكفى لأن يشهد هذه البيرونية ذات الطراز الجديد). كما رسمت مجلة **وجهة نظر** صورة دقيقة للتبدلات فى النظرية الثقافية، من موت الماركسية البنيوية عبر المجادلات المعاصرة عن الحداثة modernity وما بعد الحداثة postmoder-nity . وظل تقديم مؤرخين ونقاد بريطانيين مثل بيرى أندرسون Perry Anderson، وإ. ب. تومبسون E. P. Thompson، ورايموند ويليامز Raymond Williams، إلى القراء الأرجنتينيين جنبا إلى جنب مع نقاد أوروبيين من القارة ومنظرين من أمريكا اللاتينية. وفى عدة مناسبات أشارت سارلو كما أشار آخرون إلى الفائدة الخاصة لإنتاج رايموند ويليامز كمنهج لإعادة تحديد مفاهيم المجال الثقافى. وفى حين نظرت البنيوية والبنيوية الماركسية إلى "التجربة" experience على أنها كلمة قذرة، وعلى أنها جزء من المادية المبتذلة أو التاريخوية بدا فى هذا المناخ الجديد أن تحليلا لـ "التجربة المعيشة" lived experience، أو "أبنية الشعور" structures of feeling، وهى أشكال الوعى العملى، يفتح الباب أمام إمكانيات جديدة. كما أثبت ويليامز أن تاريخ الكلمات يمكن أن يفتح الباب أمام مناطق جديدة للتحليل الدلالى semantic والتاريخى. وكما تعبّر سارلو:

> كانت لدينا كلماتنا الرئيسية لنستكشفها. وعلى سبيل المثال، كلمات جاوتشو gaucho، وجرينجو gringo، وكريولو criolo، والبربرى، والمهاجر، التى شكلت سلسلة تتابعت عبر النصف الثانى من القرن التاسع عشر إلى العقود الأولى من القرن العشرين. وقدمت عملية إضفاء الدلالات الجديدة resemantization التى استكشفها ويليامز إطارا جديدا يمكن أن نترجمه إلى أسئلتنا نحن عن التكوين الثقافى للأرجنتين.(٩)

والحقيقة أن إعادة قراءة الثقافة الأرجنتينية من خلال ويليامز ومن خلال [أنطونيو] جرامشى [Antonio] Gramsci، بين آخرين، أتاحت للمجلة القيام بإعادة كتابة للتاريخ الأرجنتينى وبنقد شامل لما أطلقوا عليه تسمية "الشروح التبسيطية للتاريخ"، وبصورة خاصة أرثوذكسيات النزعة القومية الشعبوية ونظرية التبعية.

وتفتح مقالات سارلو الكثيرة فى مجلة **وجهة نظر** ومجموعة كتبها إمكانيات جديدة للقراءات، أكثر مما تقدم المزيد من القوالب النظرية أو النماذج النقدية.(١٠) وقد ألقى أول كتاب رئيسى لها فى الثمانينيات، وهو مكتوب بالاشتراك مع كارلوس ألتاميرانو، نظرة جديدة على التاريخ الثقافى الأرجنتينى، منذ منتصف القرن التاسع عشر. والفصل السابع من الكتاب الحالى مأخوذ من هذا العمل المبكر **مقالات أرجنتينية من سارميينتو إلى الطليعة** *Ensayos argentinos: de Sarmiento á la vanguardia* (*)s وبالاشتراك مع ألتاميرانو كتبت سارلو دليلا نقديا إلى النظرية الأدبية والثقافية **الأدب / المجتمع** *Literatura/Sociedad* (**) وهو مدخل شامل إلى الموضوع يجمع بين المنظرين الأوروبيين والأمريكيين ونقاد أمريكا اللاتينية الأكثر حدة، ويقدم قراءات لنصوص **كأمثلة/ نماذج** exempla لمجال إشكالى. وهما يؤكدان بصورة ضمنية أن النقاد الأرجنتينيين قاموا، بسرعة بالغة جدا وفى وقت مبكر جدا، بتشويش أيديولوجيات سياسية سيئة الإعداد وجعلوها تسقط فى عالم النظرية الثقافية. ويتساءلان: ماذا نقرأ **وكيف** نقرأ؟

ومن هذه الزاوية، ركز بحث سارلو نفسها على تأثير الحداثة فى الأرجنتين خاصة فى العشرينيات. وبهذا الصدد، تناقش سارلو مكونا أساسيا من مكونات التاريخ الثقافى لأمريكا اللاتينية ينظر إلى ما هو "شعبى" popular على أنه يكمن فى الثقافة الريفية أو المحلية. وهنا تتمثل الكلمة المفتاح التى تستخدمها سارلو - وهى كلمة أساسية بالنسبة لهذا الكتاب عن بورخيس - فى **الامتزاج** mixture الثقافى، فى دمج مختلف طبقات التجربة، الحضرية والريفية، الأمريكية اللاتينية والأوروبية، النخبوية والشعبية. ولن يكون هذا الامتزاج خليطا بسيطا - كما يمكن أن يدل تعبير مثل "بوتقة الانصهار" - بل سيكون بدلا من هذا مكانا للتوترات الإبداعية. وتعبّر سارلو عن هذه الآراء بطريقة حاسمة: "أرفض أن أفكر فى الثقافة الأرجنتينية على أنها فعل لإضفاء التجانس يتم القيام به باسم الهوية القومية، أو الطبقة العاملة، أو الناس (أو أية

(*) *Argentine Essays: from Sarmiento to the Avant-Guarde*, 1983.

(**) *Literature / Society*. 1983.

منظورات سياسية يتبناها اليسار في هذه الأمور). كما أنني لا أعتقد أنه يتفق مع الحقائق أن نفكر في تاريخ هذه الثقافة على أنه معركة بلا نهاية بين الكتائب القومية والكتائب المعادية للقومية. كما أنه ليس دقيقا أن ننظر إلى هذه العملية على أنها اختيار قاطع الوضوح بين القوى ‹التقدمية› والقوى ‹الرجعية›. وأخيرا، يتمثل إغراء آخر ينتاب اليسار في النزعة الأبوية التبشيرية، التي تجعلهم يحاولون إنقاذ القطاعات الشعبية من أخطار الثقافة ‹الرفيعة› والكوزموبوليتانية كما أنها تجعلهم – باسم احترام واجب للثقافات الإقليمية أو الريفية أو الشعبية (الفولكلورية) – يحتفون بأسلوب پانجلوسيّ Panglossian (*) ، بشيء من المحتمل أن يكون نتيجة للامساواة والظلم والحرمان".(١١)

ويتفحص إنتاج سارلو نفسها التراكب المعقد لطبقات المستويات الثقافية المختلفة هذه: من الأدب إلى الفن وإلى الرواية المسلسلة roman feuilleton . وقد نشرت عن المجلات النسائية والأدب المسلسل serial literature كتاب **إمبراطورية العواطف** *El imperio de los sentimentos* (**) وعن الحداثة وبوينوس آيرس كتاب **حداثة طرفية: بوينوس أيرس ١٩٢٠ و ١٩٣٠** – *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (***) والفصلان الأول والثامن من الكتاب الحالي مستمدان جزئيا من هذا العمل الجديد الألمعي المتعدد الأوجه، الذي يستكشف تأثير الحداثة على المدينة ومثقفيها وكتابها. وتتخلل الفكرة الرئيسية المتمثلة في "الحداثة في الأطراف" modernity on the margins كلا المجلدين المذكورين أعلاه. وفي وقت أحدث جدا تدرس سارلو، في كتاب

(*) پانجلوسي Panglossian : نسبة إلى الدكتور پانجلوس Pangloss معلم كانديد لڤولتير (١٦٩٤ – ١٧٧٨) في حكايته الفلسفية كانديد Candide(١٧٥٩) حيث يدعو پانجلوس المناصر لفلسفة لايبنتس Leibniz (١٦٤٦ – ١٧١٦) إلى نظرية مؤداها أن كل شيء هو الأفضل في هذا العالم الأفضل من العوالم الممكنة وهي النظرة التي تسخر منها رواية أو حكاية ڤولتير . (المترجم)

(**) *The Empire of Sentiment*, 1985.

(***) *A Peripheral Modernity: Buenos Aires 1920 and 1930*, 1988.

الخيـال التـقنى ***La imaginación técnica*** (*) الطرق التى أثرت بها الأحلام الحديثة للتكنولوجيا (الاختراعات، والإذاعة، ووسائل الاتصال الجماهيرية) فى مختلف مظاهر الثقافة الأرجنتينية خلال عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين. ويقوم إنتاجها على أساس من البحث الوثيق البالغ التدقيق الذى يشتبك باستمرار مع - لكنه يحتفظ أيضا بمسافة واضحة من - الأفكار السائدة والقراءات المعيارية/ المكرسة **canonical** . وبهذه الطريقة تزيح سارلو الأرثوذكسيات السائدة، بنيوية كانت أو شعبوية أو مابعد - حداثية **postmodernist**، وتستكشف فضاء وحرية الأطراف **margins**. ونتيجة لهذا فإن سارلو قارئة جيدة بصورة خاصة لبورخيس.

(٤)

ويجمع الكتاب الذى بين يديك مختلف هذه الاهتمامات. وهو ثمرة سلسلة من المحاضرات التى أُلقيت بجامعة كامبردج فى ١٩٩٢ وركزت على قراءة حميمة لبعض قصائد بورخيس وقصصه القصيرة. ويتمثل إطاره (فى الفصول الأول والسابع والثامن) فى أبحاثها حول المجال الثقافى الأرجنتينى فى عشرينيات القرن العشرين التى تقدم، حسب تعبيرها، صورة عامة لبورخيس، سياقا تتم فيه قراءة إنتاجه. وهى تضع فى المدخل خطة لتطور مناقشتها، غير أنه لابد من الإشارة إلى أن هدف سارلو مزدوج على الأقل. فهى تعطى القراء الأمريكيين الشماليين والأوروبيين معنًى لبورخيس باعتباره يكتب داخل وضد تراث أرجنتينى هو فى حد ذاته تراث "كوزموبوليتانى" (يجمع بين ثقافات شعوب شتى). كما أنها تتيح لنقاد أمريكا اللاتينية وخاصة للنقاد الأرجنتينيين أن يعالجوا "الحَوَل" **squint** الذى تفرضه القراءات المتحيزة، وأن يقدموا طرقا جديدة للرؤية.

وبطريقة بورخيسية حقيقية، يمثل هذا الكتاب نسيجا من لغات وترجمات مختلفة. فالمدخل والفصلان السابع والثامن كانت مكتوبة بالإسبانية وترجمها المحرر. والفصل الأول كان مكتوبا بالإسبانية وترجمه خورخى ميرس **Jorge Myers** الذى أدخلت المؤلفة تعديلات طفيفة على ترجمته. أما الفصول من الثانى إلى السادس فقد فكرت فيها وكتبتها المؤلفة بالإنجليزية، غير أن المقصود بها كان الإلقاء الشفاهى بجامعة

(*) *The Technical Imagination*, 1992.

كامبردج. ورغم أن المحررين أدخلوا بعض التصحيحات بغرض تفادى تباينات رئيسية فى هذه التدوينات المختلفة، إلا أنه لم تجر أية محاولة متواصلة لإزالة اللهجة الشفاهية من الكتاب ككل. لقد تم إلقاء هذه الفصول كسلسلة محاضرات، ويتم تقديمها هنا فى ذلك الشكل. وعند بورخيس، كما عند سارلو، تحتوى كل جملة على أفكار معقدة بحاجة إلى أن يحلّ القارئ عقدتها. وقد تُمثل هذه المهمة تحدّيًا بالغا فى بعض الأحيان، غير أنها مجزية دائما.

جون كينج

John King

جامعة وارويك

University of Warwick

الهوامش

(١) Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, 1991, p. 26.

(٢) J. L. Borges, *The Book of Sand*, 1977, p.2.

(٣) للاطلاع على مراجعة بياتريث سارلو للستينيات، انظر Intelectuales: escisión o mimesis, *Punto de Vista 25*, December 1985.

(٤) انظر Maria Luisa Bastos, *Borges ante la crítica argentina*, 1923-1960, Buenos Aires, 1974.

(٥) Adolfo Prieto, *Borges y la nueva generación*, Buenos Aires, 1954, pp. 86-7.

(٦) Beatriz Sarlo, "Los dos ojos de Contorno", *Punta de Vista 13*, Novem ber 1981, p. 7.

(٧) Beatriz Sarlo, "Raymond Williams in Argentina", lecture given at King's College, Cambridge, April 1992, *mimeo*. To be published by the Centre of Latin American Studies in Cambridge.

(٨) *Ibid*.

(٩) *Ibid*.

(١٠) تشرح باتريثيا داليماند Patricia D'Allemand وجهة نظرها هذه في مدخلها الرائع إلى عمل بياتريث سارلو "Hacia una crítica literaria latinoamericana: nacionalismo y cultura en el discurso de Beatriz Sarlo", Centre for Latin American Cultural Studies, King's College, London, Occasional Paper 1, 1990.

(١١) Beatriz Sarlo, "La izquierda ante la cultura: del dogmatismo al populismo", *Punto de Vista 20*, May 1984, p. 25.

إلى

خوان بابلو رينثي

Juan Pablo Renzi

مدخل

هذا الكتاب ثمرة أربع محاضرات ألقيتها بجامعة كامبردج فى فبراير ١٩٩٢ كأستاذة لكرسى سيمون بوليڤار Simón Bolívar للدراسات الأمريكية اللاتينية. وعند إلقاء هذه المحاضرات عن بورخيس كنت أحس بشعور غريب. فى جامعة بريطانية، كانت امرأة أرجنتينية أستاذة تتحدث عن كاتب أرجنتينى يعتبر اليوم "عالميا". والواقع أنه منذ تلك الأيام البعيدة فى الخمسينيات عندما ظهرت ترجمات لبعض إنتاجه فى **الأزمنة الحديثة**، انضم بورخيس إلى المجموعة الصغيرة من الكتاب المعروفين فى مختلف أنحاء العالم (المعروفين على نطاق واسع أكثر منهم مقروئين، وهذه هى الطريقة التى تتحقق بها الشهرة فى هذا العصر). وبعيدا عن المناخ الذى يمثل شرط قراءة إنتاجه فى الأرجنتين، وبعد أن توطد برسوخ داخل الأدب الغربى، فقد بورخيس جنسيته (قوميته) تقريبا: إنه أقوى من الأدب الأرجنتينى ذاته، وأوسع تأثيرا من التراث الثقافى الذى ينتمى إليه. وإذا بدا لنا أن بلزاك Balzac وبودلير Baudelaire أو ديكنز Dickens أو جين أوستن Jane Austen غير قابلين للفصل عن شيء يمكن أن نسميه "الأدب الفرنسى" أو "الأدب الإنجليزى"، فإن بورخيس، على العكس ، يتحرك فى عالم نادرا ما يُسمع فيه تعبير "الأدب الأرجنتينى".

ولهذا أسباب كثيرة، غير أننى أود هنا أن أتناول ما أعتبره أهم تلك الأسباب: فى المناخ الأوروبى الراهن، نجد صورة بورخيس أقوى من صورة الأدب الأرجنتينى. والحقيقة أنه يمكن فى أوروبا قراءة بورخيس دون الإشارة إلى المنطقة الطرفية marginal التى كتب فيها هذا الإنتاج. وبهذه الطريقة يكون لدينا بورخيس الذى تفسره الثقافة الغربية (ويفسرها فى الوقت نفسه) وكذلك التفاسير التى تقدمها هذه الثقافة أيضا للشرق، وليس أيضا بورخيس الذى تفسره الثقافة الأرجنتينية (ويفسرها)، وبصورة خاصة ثقافة بوينوس آيرس. والحقيقة أن صيت بورخيس فى العالم جرده من الجنسية

(القومية). ويتمثل عامل مساهم آخر دون شك فى الكمال النادر الذى تحققه كتابة بورخيس فى لغة مثل الإنجليزية. ويمكن أن نؤكد أن هذه اللغة، الإنجليزية، هى لغة جذوره الثقافية، أو - إذا بدا هذا القول أقوى مما ينبغى - أن نؤكد أنها تمثل بطبيعة الحال أحد أقوى المؤثرات عليه. ومهما يكن من شىء فإن المحاضرات فى كامبردج جلبت إلىّ فى وطنى هذه الصورة عن بورخيس - وهذا شىء كان ينبغى أن أعرفه من قبل - وتلقيت مزيدا من الإثبات عندما وجدتُ طبعات بورخيس الشعبية، جنبا إلى جنب مع الكلاسيكيات القديمة والحديثة، فى كل مكتبة زرتُها فى بريطانيا. وما أقوله ليس بالشىء الجديد ويمكن أن يُنسب إلى دهشة ريفى ساذج. غير أننى أحسست فى الوقت نفسه أن شيئا فى بورخيس (على الأقل بورخيس الذى نقرأه فى المدينة التى أحبها، فى بوينوس آيرس) تم فقدانه فى هذه السيرورة من التحول المزهو إلى العالمية. والحقيقة أن قراءة بورخيس ككاتب بلا جنسية (بلا قومية)، كعظيم بين العظماء، مبررة تماما من الناحية الجمالية: يخاطب إنتاجه الاهتمامات والأسئلة والأساطير التى نعتبرها فى الغرب عالمية. غير أن مثل هذه القراءة مهما تكن مبررة تماما، تتضمن الاعتراف والخسارة، لأن بورخيس كسب ما اعتبره دائما ملكا له - حق الأمريكيين اللاتينيين فى أن يعملوا من داخل كل تراث. وقد خسر أيضا، وإنْ جزئيا، شيئا اعتبره جزءًا أساسيا من عالمه : علاقاته بالتراث الثقافى لنهر پلاتى وبأرجنتين القرن التاسع عشر.

إنها ليست مسألة استعادة بورخيس إلى عالم رائع وفولكلورى كان يرفضه دائما، بل المطلوب بالأحرى السماح له بأن يتحدث مع النصوص التى دخل معها ومع المؤلفين فى مساجلات أدبية واستعادته إلى السياق الذى قام فيه بقطيعاته الجمالية. ولا ينتمى هؤلاء المؤلفون جميعا إلى المبدأ العظيم الخاص بتراث عالمى. إنهم فى الغالب غير معروفين جيدا، غير أنهم كانوا مهمين فى المجال الثقافى الذى شارك فيه بورخيس من عشرينيات القرن العشرين فصاعدا.

وتستكشف الفصول الأولى من هذا الكتاب ما صنعه بورخيس بالواقع الذى لا مفر منه والمتمثل فى واقع مولده وكتابته فى الأرجنتين. ومن المأمول أن يكون ممكنا بهذه الوسيلة أن نرى بشىء من الصفاء الطرق التى واصل بورخيس من خلالها حوارا

مع الثقافة الغربية. وفي غضون عقود قليلة، قدم بورخيس للأرجنتين طريقة جديدة ومختلفة للارتباط بالأدب. وقد أعاد بالكامل تنظيم النسق، واضعا على طرف منه ما تبقّى من التراث الجاوتشي وعلى الطرف الآخر إضفاء الطابع القصصي على نظرية التناصّ Intertext ، قبل أن تنشرها كتب النقد الأدبي بسنين. ولهذا فإن بورخيس "مألوف" بالنسبة لقراء وكتاب الأرجنتين، ويمكن أن نرى تأثيره في نوع من اللغة المشتركة lingua franca ، في لغة مشتركة koine أدبية تمتزج فيها التفافات قصصه مع الحكايات التي لفقها بنفسه بشقاوة من أجل وسائل الإعلام الجماهيرية ورددها في مئات المقابلات الصحفية من الستينيات فصاعدا. ومن السهل اليوم في الأرجنتين إثبات أن مسألة الأدب الأرجنتيني محورية في إنتاجه، الآن بعد أن تم، بصورة نهائية، إضعاف قوى القومية الثقافية الضيقة، التي أدانت بورخيس في الأربعينيات والخمسينيات.

وباختصار، لا يوجد في الأدب الأرجنتيني كاتب أكثر أرجنتينية من بورخيس. وفي إنتاجه لا يتم التعبير عن هذه السمة الثقافية القومية في عرض الأشياء، بل يحدث هذا بالأحرى في استكشافه للطريقة التي يمكن بها كتابة الأدب العظيم في بلد طرَفيّ (هامشي) ثقافيا. ويتناول إنتاج بورخيس دوما هذه القضية، وهي إحدى أهم المسائل بالنسبة لبلد فتيّ نسبيا، لا يملك تراثات ثقافية قوية، ويقع في أقصى جنوب الممتلكات الإسبانية السابقة في أمريكا اللاتينية؛ وأيضا في أقصى جنوب المستعمرة الإسبانية الأكثر فقرا ثقافيا، فهي لم تملك أية ثقافات محلية قبل كولومبية عظيمة خاصة بها.

وهناك أسباب كثيرة للنظر إلى بورخيس على أنه كاتب عالمي كوزموبوليتاني. فهو كذلك بطبيعة الحال، ويسمح إنتاجه بمثل هذه القراءة. ويمكن أن يقرأ المرء بورخيس دون رجوع إلى **مارتن فييرو** Martín Fierro (*)، أو [د. دومينجو] سارمينتو [D. Domingo] Sarmiento، أو لوجونيس. ويمكن أن تستكشف قراءة كهذه شواغله الفلسفية الكبرى، وصلته المتوترة ولكنْ الدائمة بالأدب الإنجليزي، ونسقه في الاستشهادات،

(*) القصيدة الملحمية التي تحمل الاسم نفسه وهو النموذج الأصلي البطولي للجاوتشو ، وهي من تأليف خوسيه إيرنانديث . (المترجم) .

ومعرفته الواسعة المستمدة من التفاصيل الثانوية الدقيقة للموسوعات، وانشغاله ككاتب بمجموع الأدب الأوروبى، وما صاغه هذا الأدب باعتباره "الشرق". ويمكن أن يستكشف مجموعته من الرموز، والمرايا، والمتاهات، ومن أنواع القرين doubles ، أو وَلَعَهُ بميثولوجيا شمال أوروبا والقبالة cabbala . غير أن قراءة محصورة ضمن هذه الحدود لن تلتقط التوتر الذى يسرى عبر إنتاج بورخيس، تلك الحركة غير الملحوظة تقريبا التى تصيب التراثات العظيمة بعدم الاستقرار بمجرد أن تتقاطع مع بُعْد يتعلق بنهر پلاتى (بالمعنى الذى تتقاطع به الطرق - ولكنْ أيضا بالمعنى الذى تمتزج به الأعراق).

وقد كتب بورخيس عند هذا الملتقى بين الطرق. والحقيقة أن إنتاجه ليس سلسا، كما أنه لا يرتكز على أساس ثقافى متجانس. وبالأحرى فإنه ينطوى على توتر يؤدى إليه الامتزاج مع، والإحساس بالحنين نحو، ثقافة أوروبية لا يمكن أبدا أن تقدم بالكامل أساسا ثقافيا بديلا. وفى صميم إنتاج بورخيس يكمن صراع، وسوف يحاول هذا الكتاب أن يقرأ إنتاجه على أنه استجابة لذلك الصراع بدلا من النظر إليه على أنه كتابة غير إشكالية بطريقة منمقة. وقد سعيتُ إلى إبراز هذا التوتر الذى يسرى، فى رأيى، عبر كل إنتاج بورخيس، ويحدده: لُعْبَة على حافة ثقافات متباينة، تتاخم الحدود، فى مكان يُطلق عليه بورخيس **الحوافّ** las orillas . وبهذه الطريقة، يبرز كاتب له جانبان، هو فى آن واحد عالمى (كوزموپوليتانى) وقومى.

وكان بورخيس الكوزموپوليتانى (الذى تعلّم فى سويسرا أثناء الحرب العالمية الأولى وتربّى مبكرا على الكتب الإنجليزية فى مكتبة أبيه) قد عاد إلى الأرجنتين فى أوائل العشرينيات ليبقى هناك إلى ما قبل موته بسنين قليلة جدا. وفى الحال بدأ يطرح أسئلة أساسية. كيف يمكن كتابة الأدب فى الأرجنتين، فى بلد طرَفىّ marginal ذى سكان من المهاجرين، يعيشون فى مدينة ميناء/ مرفأ، بوينوس آيرس؟ وكانت هذه المدينة فى سبيلها إلى التحول إلى عاصمة، غير أنها كانت لا تزال محاطة بصورة بالغة بالريف - ذلك المدى الواسع من الطبيعة الذى كان لا يزال من الممكن فيه سماع

أصداء ثقافة ريفية كريولية criollo (*)، حتى عندما كان التحديث يقضى عليها: قبل كل شيء كأسطورة: في مواجهة ماضيه الكريولي، سأل بورخيس عن الطريقة التي كان يمكن بها تفادى مزالق الطابع المحلى، الذى لا يمكن إلا أن ينتج أدبا إقليميا ومحليا بصورة ضيقة، بدون التخلى عن كثافة الثقافة تلك التى تأتى من الماضى وتشكل جزءًا من تاريخنا الخاص. ويفترض هذا السؤال بصورة مسبقة سؤالا آخر، يتعلق بالتراث الثقافي. وكان لا يزال ماثلا، قريبا جدا من بورخيس، الأدب الجاوتشى للقرن التاسع عشر فى نهر بلاتى، وكتابات سارمييتنو، وسلسلة البطولات العائلية تقريبا للحروب الأهلية التى سبقت تنظيم الدولة القومية، والمعارك بين الهنود والبيض طوال عقود ضارية دموية جائرة. ولم تختف قط هذه الآثار للماضى الأرجنتينى من إنتاج بورخيس. وبالأحرى فقد تمثل أحد أهدافه فى أن يقوم بتجميع الشظايا المبعثرة لهذا التراث وفى أن يقوم داخل نطاق كتابته ذاتها بإعادة ربط كتابة الأرجنتينيين الآخرين الذين كانوا قد اختفوا فى ذلك الحين.

وأول شيء يقوم به بورخيس هو أن يعيد تشكيل تراث ثقافى من أجل المكان الغريب النادر المتمثل فى بلاده. ويمكن أن نرى هذا الهدف الجمالى والأيديولوجى فى إنتاجه من العشرينيات وحتى نشر مجموعة **تاريخ عالمى للعار** *Historia universal de la infamia* فى ١٩٣٥، هذه المجموعة التى نشر فيها قصته الأولى عن **الكومپادريتو** compadritos، أو المقاتلين بالسكاكين. غير أن مهمته لا تنتهى عند ذلك الحد: تُعاود مشكلة الثقافة الأرجنتينية الظهور فى قصص بورخيس حتى كتبه الأخيرة، وخاصة فى قصص تقرير برودى (**تقرير الدكتور برودى**) *El Informe de Brodie* المنشورة فى منتصف الستينيات. ويعيد بورخيس اختراع ماض ثقافى ويعيد تشكيل تراث أدبى

(*) فى كل مواضع هذا الكتاب، تشير كلمة "كريولو" / "كريولى" Criollo (كريويّو) إلى سكان ذوى، وثقافة ذات، أصول هيسپانية Hispanic أو استعمارية أو من القرن التاسع عشر، والـ Criollos هم المنحدرون من الإسپان Spaniards، ويمكن أن يكونوا قد اكتسبوا فيما بعد قطرات قليلة من الدم الهندى. والصفة والاسم criollo يشيران إلى ملاك الأرض والعمال والجاوتشو gaucho. كما تشير لفظة criollo إلى الثقافة الرفيعة للقرن التاسع عشر، وإلى نظام إنتاجها، وعاداتها، وقوانينها، وقيمها. غير أن هذه اللفظة تستخدم أيضًا لوصف التكوينات الحضرية الاستعمارية. وفى العقود الأولى من القرن العشرين، استخدمت لفظة criollo لتحديد تمييز قاطع عن الأجانب المنحدرين من المهاجرين إلى الأرجنتين.

أرجنتـيني في نفس الوقت الذي كـان يقـرأ فـيـه آدابا أجنبـيـة. وعـلاوة على هذا فـإنه يستطيع أن يقرأ الآداب الأجنبية بـالطريقة التي يفعل بها هذا، على وجه التحديد لأنه يقرأ، أو قرأ، الأدب الأرجنتيني. وفي نزعة بورخيس العالمية الكوزموبوليتانية شرط يتيح له أن يخترع إستراتيجية للأدب الأرجنتيني. وعلى العكس فإن إعادة تصنيف التراثات الثقافية القومية تجعل بإمكان بورخيس أن يختصر الآداب الأجنبية وأن يختارها وأن يعيد تصنيفها بدون تصورات مسبقة، مؤكدا حق أولئك الذين غدوا طرفيين في أن يقوموا باستخدام حر لكل الثقافات، كما يقدم بورخيس للثقافة الأرجنتينية، عن طريق إعادة اختيار ثقافة قومية، قراءة ملتوية للآداب الغربية. ومن حافة الغرب، ينجز بورخيس أدبا يرتبط بالأدب الأجنبي غير أنه ليس تابعا له بحال من الأحوال.

وفي هذا تكمن أصالة بورخيس: ككاتب – ناقد، ككاتب قصة قصيرة – فيلسوف، يناقش بورخيس في نصوصه، بصورة ملتوية، الموضوعات الرئيسية للنظرية الأدبية المعاصرة. وقد حوّله هذا إلى كاتب معبود a cult writer بالنسبة للنقاد الأدبيين المعاصرين الذين يكتشفون عنده صُوَرًا أفلاطونية لاهتماماتهم: نظرية التناص، وحدود وهم المرجعية، والعلاقة بين المعرفة واللغة، ومعضلات العرض والسرد. وتُحوّل آلة بورخيس الأدبية هذه الأسئلة إلى قصص، فتنتج تكوينات mise en forme من المشكلات النظرية والفلسفية دون السماح أبدا لتطور الحكاية بأن يفقد تماما ألمعية المسافة التهكمية أو الموقف الحذر وضد السلطوي للأدرية. وضد كل صور التعصب، يقدم إنتاج بورخيس المثل الأعلى للتسامح. ولم يتحقق قط تمييز هذه السمة بالتأكيد الكافي، ربما لأننا نحن مثقفي أمريكا اللاتينية اليساريين كنا أبطأ من أن نتعرف عليها في القصص التي تتناول أسئلة عن النظام في العالم. وتقدم ثيمات بورخيس الفانتازية، التي علق عليها النقاد بلا استثناء، فنا معماريا رمزيا allegorical لاهتمامات فلسفية وأيديولوجية. وإذا كان الدفاع عن استقلال الفن والإجراءات الشكلية يمثل أحد عمودىْ جماليات بورخيس، فإن العمود الثاني، الأكثر تناقضا، يتمثل في المشكلة الفلسفية والأخلاقية لمصير الكائنات البشرية وعلاقاتهم بالمجتمع. كما يتم طوال هذه الصفحات إلقاء الضوء على هذه الاهتمامات، التي تتعايش مع شواغل ميتافيزيقية عن تنظيم الواقع في كون.

ولم يكن هدفى الإصرار على قراءة واحدة لبورخيس (وهذا بطبيعة الحال طموح أحمق بالأحرى)، بل كان هدفى أن أقدم طرقا مختلفة لقراءته تأخذ فى الحسبان الطبيعة المزدوجة والمتناقضة دوما لإنتاجه الأدبى. وأنا لا أريد أن أقدم تفسيرا لبورخيس يقوم على إيثار الكاتب "الكوزموبوليتانى" على حساب الكاتب "الأرجنتينى"، أو أن أختار بين كاتب القصص الفانتازية والكاتب الذى تستحوذ عليه مسائل فلسفية. والحقيقة أن أصالة بورخيس – صورة من الصور الكثيرة لأصالته – تكمن فى مقاومته لأن يكون موجودا فى المكان الذى نبحث فيه عنه. ويبقى شىء ما من الكاتب الطليعى القديم فى هذه المقاومة للرد على ما يجرى السؤال عنه أو لسؤال نفسه عما يُراد سماعه منه.

وإذا كانت توجد فى أدب بورخيس سمة بالغة الخصوصية ولا يمكن إنكارها، فلا مناص من البحث عنها فى الصراع الذى يُوقِع الاضطراب فى التنظيم الدقيق لحُججه والمظهر المحكم لكتابته. ومتخذا مكانه على الحدود بين الثقافات، وبين الأنواع الأدبية، وبين اللغات، صار بورخيس كاتب الحوافّ، طرَفيا فى المركز، وكوزموبوليتانيا فى الحافة. إنه كاتب يزوِّد العمليات الأدبية والإجراءات الشكلية بالقدرة على استكشاف المسألة الفلسفية والأخلاقية التى لا تنتهى أبدا لحياتنا. وهو كاتب يبنى أصالته عبر الاستشهادات، والنُّسَخ، وإعادات كتابة نصوص أخرى، لأنه من البداية يتصور الكتابة على أنها قراءة، ومن البداية يرتاب فى أية إمكانية للتصوير الأدبى للواقع. وقد حاولتْ هذه الصفحات أن تكون وفية لكل هذه التوترات فى قراءتها لبورخيس اليوم، فى وقت يبدو فيه أن إنتاجه تغطيه الشهرة التى صاحبت سنواته الأخيرة ، وبالشبح الذى لا يتزحزح لمجد بعد الموت.

شـكـر وتقـديـر

تمتعتُ فى كامبردج بالمساندة الدافئة والقوية فكريا من زملائى فى مركز دراسات أمريكا اللاتينية والضيافة الأكاديمية والمادية السخية من الكلية الملكية. وقد وفرت لى هذه المؤسسات والصداقات التى جلبتها شروطا مُثلى لمواصلة هذا العمل. وقد اقترح جيمس دنكرلى James Dunkerley وبصورة خاصة دونالد نيكولسون - سميث Donald Nicholson- Smith طرقا عديدة لتصحيح نصوصى الإنجليزية الأصلية. كما أعبر عن جزيل شكرى وامتنانى لسخاء صديق قديم لى ولبلادى، جون كينج John King، الذى كان تأليف هذا الكتاب فكرته.

القسم الأول

الكتابة على الحافة

الفصل الأول

صورة عامة لبورخيس

بوينوس آيرس فى عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين. إن كل محاولة للتقسيم إلى فترات مثيرة للجدل ، غير أنه لاشك فى أن هذين العقدين شهدا تغيرا هائلا. ولا ينحصر الجدل فى مجرد الطليعات الجمالية والتحديث الاقتصادى، بل يمتد ليشمل الحداثة كأسلوب ثقافى يترسخ فى بنية مجتمع لم يكد يبدى مقاومة، سواء سياسيا، أو اجتماعيا. والحقيقة أن العمليات الاجتماعية والاقتصادية التى تلاحقت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر لم تبدل فقط المشهد الحضرى وإيكولوجيا المدينة، بل أيضا التجارب المعيشة للسكان. وعلى هذا النحو تغدو بوينوس آيرس مثيرة كفضاء مادى وكأسطورة ثقافية فى آن معا. وتفترض المدينة والحداثة مسبقا كل واحدة منهما الأخرى لأن المدينة كانت مسرح التغيرات التى جلبتها الحداثة: لقد عرضتها بأسلوب ظاهرى وأحيانا وحشى، ناشرة ومعممة إياها.

ولهذا فإنه ليس من المدهش أن تقوم الحداثة، والتحديث، والمدينة، بدمج البرامج، والقيم، والمقولات، التى تسمح لنا بوصف فضاءات فيزيائية جديدة، وعمليات مادية وأيديولوجية. ونظرا لأن بوينوس آيرس تغيرت، أمام أعين سكانها، بسرعة تتوافق مع إيقاع التكنولوجيات الجديدة للإنتاج والنقل فإننا يمكن أن نتصور المدينة كتكثيف رمزى ومادى للتغيير. وبوصفها كذلك فإنه يجرى الاحتفاء بها وتقييمها فى آن معا. وبوصفها المسرح الذى نطارد عليه أشباح الحداثة فإن المدينة هى الآلة الرمزية الأقوى للعالم الحديث.

ولا يمكن النظر إلى فكرة بوينوس آيرس منفصلة لا عن التغيرات التى أدى إليها التحديث ولا عن تحقيق أفكار أخرى تنتمى إلى مشروعات دومينجو ف. سارمييتتو

وخوان باوتيستا ألبيردى Juan Bautista Alberdi فى القرن التاسع عشر. لقد هزمت المدينة العالم الريفى، وقدمت الهجرة إلى الأرجنتين من أوروبا والهجرة الداخلية (التى صارت ضخمة منذ منتصف الثلاثينيات) أساسا ديموجرافيا جديدا. وقام التقدم الاقتصادى بتركيب نموذجه على الواقع، خاصة وأن الكساد الكبير لم يؤثر على التطور الأرجنتينى لفترة ممتدة. وساد الوهم بأن الطابع الطرفى لهذه الأمة الأمريكية الجنوبية صار يمكن النظر إليه على أنه حظ سعيد لتاريخها وليس على أنه سمة لحاضرها.

وفى الوقت نفسه فإن فكرة الأرجنتين كبلد طرفى، وكمنطقة ثقافية تابعة – هذه الفكرة العامة التى تبدو غير ملائمة أو حتى بشعة عند مقارنتها بالنموذج الأوروبى – تواصلت بطريقة متناقضة ولكن ليست غير قابلة للتفسير. [١] وقد تشتتت عواطف متعارضة – الاحتفاء، أو الحنين، أو النقد – خلال المجادلات الثقافية عن المدينة. وعلاوة على هذا فقد نُسجت فى العشرينيات والثلاثينيات بعض الأساطير السياسية بقوة حول بوينوس آيرس. هناك، على سبيل المثال، مجاز المدينة – المرفأ كآلة مركزية جاذبة وشرهة تقوم بإفراغ بقية البلاد، التى لم يكن بوسعها بعد أن تعتبر نفسها حضرية حتى مع أن الحضرنة كانت تنتشر بسرعة. [٢] وفى هذه الأعوام كان كل من الرغبة فى والخوف من المدينة قد انتهيا إلى أن يشغلا حيزا رئيسيا فى المجتمع الأرجنتينى والثقافة الأرجنتينية.

والحقيقة أن الرغبة فى المدينة قوية فى التراث الأرجنتينى فى القرن التاسع عشر قوة اليوتوبيات الريفية. وبهذا المعنى فإن المثقفين فى القرن التاسع عشر كانوا يتشبثون بنموذج سارمينتو وليس بنموذج خوسيه إيرنانديث، مؤلف **مارتن فييرو** ونصير حقوق الجاوتشو. وكان الاستثناء الوحيد على هذا هو ريكاردو جويرالديس، صاحب النزعة الكوزموبوليتانية الريفية إذا كان من المسموح به أن نستعمل هذا التناقض اللفظى oxymoron، وبورخيس الذى اخترع صورا لبوينوس آيرس والماضى الريفى الأرجنتينى على السواء.

وكان الحيز المثالى للمدينة مفهوما ليس فقط من الناحية السياسية، كما فى مختلف فصول العملين الشهيرين **فاكوندو** ***Facudo*** أو **أرخيروبوليس** ***Argiropolis*** لسارمينتو، ليس فقط كمسرح اكتشف فيه المثقفون المزيج المحدِّد للثقافة الأرجنتينية،

بل أيضا كعالم خيالى يمكن أن يخترعه الأدب ويقيم فيه. وقد نفخت المدينة الحياة فى المجادلات التاريخية، واليوتوپيات الاجتماعية، والأحلام البعيدة المنال، ومشاهد الفن. وأنْ نلمس الحياة كان يعنى الوصول إلى منطقة كانت قد عززت كثيرا من اختراعاتنا. غير أن المدينة، وربما كان هذا هو الأهم، كانت المسرح الأوحد بلا منازع للمثقف، وكان كل من الكتاب وجمهورهم فاعلين حضريين (٣) .

وكانت بوينوس آيرس قد اتسعت اتساعا هائلا فى العقدين الأولين من القرن العشرين. وكما أكد ڤالتر بنيامين Walter Benjamin فإن المدينة الجديدة تجعل **المتسكع** flâneur ممكنا اجتماعيا، وقابلا للتصديق بمعنى أدبى. ذلك أن **المتسكع** يمكن أن يلاحظ هذه التغيرات بالتحديق المجرد من الهوية لشخص لن يتعرف عليه أحد إذ إن المجتمع لم يعد حيز الصلات المباشرة، بل صار حيزا تنعقد فيه الصلات عبر وساطة مؤسسات وعبر السوق. وفى رحلته من الضواحى إلى وسط المدينة، يعبر **المتسكع** مدينة صارت محددة من نواح عريضة، غير أنها مازالت تحتوى على قطع كثيرة من الأرض لم يتم البناء عليها بعد، والأراضى البور، **والشوارع التى بدون رصيف على الجانب الآخر** calles sin vereda de enfrente، بالتعبير اللبق لبورخيس. غير أنه بحلول بداية الثلاثينيات كانت قد حلت كابلات أسلاك الكهرباء محل النظم القديمة للغاز والكيروسين. وكانت سماء بوينوس آيرس متشابكة الخطوط بالفعل بأسلاك التليفون وكانت الأسطح مليئة بهوائيات الراديو، ذلك أن الراديو أتى إلى بوينوس آيرس فى نفس الوقت المبكر الذى أتى فيه إلى الولايات المتحدة. وكان النقل بالمركبات، وخاصة بالترام والقطارات، قد انتشر وتنوع. وعاش سكان المدينة بإيقاع لم يسبق له مثيل: قدمت تجربة السرعة، وتجربة الإنارة الصناعية - وتجربة الاتصالات البعيدة المدى، التى سرعان ما ستؤدى إلى ظهور صناعة ثقافة قوية - مجموعة جديدة من الصور والمدركات الحسية. وبوسع أولئك الذين كانوا، مثل بورخيس، فوق العشرين فى عام ١٩٢٥ أن يتذكروا بحنين تلك المدينة كما كانت عند منعطف القرن، وكان بوسعهم أن يؤكدوا الاختلاف.

وقد زودت التكنولوجيا المسرح الحضرى بالآلية الجديدة: فقدمت تعاريف جديدة للمكان والزمان: يوتوپيات مستقبلية متصلة بسرعة النقل، وبالإنارة الصناعية التى

أحدثت قطيعة عميقة مع إيقاعات الطبيعة، وبالساحات الكبيرة المغلقة التى كانت نوعا آخر من الشارع، ومن السوق، ومن مكان اللقاء.

ويتضح هذا النمط الجديد من التكوين الجمالى الأيديولوجى، فى المقام الأول، فى اختلاط الخطابات والممارسات: تكون المدينة الحديثة دائما غير متجانسة لأنها على وجه الدقة محددة كحيز عام. والشارع مكان، بين أماكن أخرى، تشن فيه مختلف المجموعات الاجتماعية حربا للرمزية. كما أن الهندسة المعمارية، وتخطيط المدن، والتصوير، ترفض الماضى، وتصحح الحاضر، وتتخيل مدينة جديدة. وقد أقام المصور إكسولْ سولار Xul Solar ، (٤) رفيق المجموعات الطليعية فى السبعينيات الذى يستشهد به بورخيس فى كثير من الأحيان، بتفكيك الحيز التشكيلى المجازى، جاعلا إياه فى آن معا مجردا وتكنولوجيا، هندسيا ومسكونا برموز قصة سحرية - علمية magical-scientific fiction نوعية. فالملاحون الجويون الذين رسمهم إكسولْ سولار يطفون داخل طائرات تختلط فيها الأعلام والشارات: ونحن هنا إزاء صورة متقنة للغاية تلخص بمعنى ما التحديث التقنى والتنوع القومى لبوينوس آيرس.

كما تمثل يوتوبيات معمارية استجابة مركبة لعملية التحول . فبين عامى ١٩٢٧ و ١٩٣٥، تخيَّل ڤلاديميرو أكوستا Wladimiro Acosta قصة معمارية، "بلوك المدينة" كبديل للنمو الفوضوى حقا لبوينوس آيرس. ومن وجهة نظر أخرى، صارت الأرستوقراطية المثقفة بكتوريا أوكامبو Victoria Ocampo راعية ونصيرة للتحديث المعمارى وشجعته من خلال مجلة سور (الجنوب) Sur ، (٥) التى بدأت تُطبع للمرة الأولى فى عام ١٩٣١. وبالنسبة لأوكامبو فإنه كان يمكن النظر إلى الحداثة على أنها أداة لتنقية الذوق، لا غنى عنها فى مدينة كانت الهجرة إليها قد تركت فيها آثارا مادية، وأحدثت فيها أصولٌ قومية شتى فوضى فى الطرز المعمارية. وسوف تطرح الحداثة برنامجا لإضفاء التجانس فى مواجهة "ڤولاپوك" Volapuk (عدم تجانس) فى الطرز المعمارية ناشئ عن الهجرة: سوف تضبط كتلُه وواجهاتُه الشارع.

وكان لتأثير هذه التحولات، التى جرت فى فترة قصيرة نسبيا من الزمن، بُعْد ذاتى: فى الواقع كان بوسع رجال ونساء أن يتذكروا مدينة كانت مختلفة عن المدينة

التى كانوا يعيشون فيها فى ذلك الحين. وعلاوة على هذا فإن المدينة السابقة كانت مختلفة بدورها عن مدينة طفولتهم ومراهقتهم. وكان ماضى هؤلاء الناس يشكل أساس ما كان قد جرى فقدانه (أو ما كان قد جرى كسبه) فى مدينة الحاضر الحديثة.

كانت مدينة بوينوس آيرس قد صارت مدينة كوزموبوليتانية من حيث سكانها. والحقيقة أن ما صدم أو روّع القوميين فى ١٩١٠، العيد المئوى لاستقلال الأرجنتين، كان له تأثيره أيضا على مثقفى ١٩٢٠ و ١٩٣٠: مجموع المهاجرين الأوروبيين الذين كانوا قد بدأوا القدوم إلى الأرجنتين فى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر كان قد وصل فى ذلك الحين إلى عشرات الآلاف. وحتى فى وقت مبكر مثل عام ١٩٣٦وصلت نسبة الأجانب إلى ٣٦،١ فى المائة من إجمالى سكان المدن الكبرى فى الأقاليم الساحلية. ومن منظور عام كانوا أصغر سنا وكانت نساؤهم ينجبن أطفالا أكثر من النساء الهيسپانيات الكريوليات، إلى حد أن المهاجرين وأبناء المهاجرين وصلت نسبتهم إلى ٧٥ فى المائة من إجمالى النمو السكانى فى الأرجنتين. وكان هؤلاء يمثلون قطاعات صارت متعلمة وكانت قادرة على الحصول على التعليم الابتدائى الإلزامى. وبدأوا الرحلة الشاقة للصعود فى المجتمع وانضم كثير منهم إلى صفوف المثقفين والصحفيين.

ويمثل حيز المدينة الحديثة الكبيرة (النموذج الذى اقتربت منه بوينوس آيرس فى العشرينيات وصارت أقرب إليه أكثر فى الثلاثينيات) حلبة للامتزاج القومى والثقافى تغدو فيها كل الالتقاءات والاستعارات ممكنة، كفرضية. ولهذا فإن ما نجده هنا يتمثل فى ثقافة يحددها مبدأ عدم التجانس الذى يؤدى، فى الحيز الحضرى، إلى اختلافات ملحوظة للغاية. وفى المدينة تتشكل الحدود بين الخاص والعام وتعاود التشكل بلا انقطاع؛ وهناك يخلق المجال الاجتماعى الشروط الملائمة للامتزاج كما يخلق الوهم ، أو الإمكانية الفعلية، لارتفاعات وسقوطات مدوخة. وإذا كان الطريق السريع إلى الثراء يجعل المدينة موقعا ملائما لحراك إلى أعلى، فإن إمكانية عدم تمييز الهوية anonimity تحولها إلى المكان المفضل، الوحيد الممكن حقا، **للمتسكع**، والمتآمر (الذى يعيش عزلته وسط رجال آخرين)، وللرائى voyeur الشهوانى (*) الذى يلهبه التحديق فى المرأة

(*) الرائى (المتلصص جنسيًا) voyeur : شخص يحصل على إشباع جنسى أو لذة جنسية من رؤية المشاهد الجنسية . (المترجم)

المجهولة التى تمر فى الطريق. ويجرى *الاحتفاء* بالرذيلة وبتحطيم القواعد الأخلاقية بوصفها مجد المدينة أو وصمتها . ويفقد الحيز العام قداسته؛ فيغزوه كل شخص، وينظر كل شخص إلى الشارع على أنه مكان عام، وتتضاعف العروض فيه وتتمايز فى الوقت نفسه، وتُعرض فيه السلع خالقة رغبات لم تعد تعترف بالقيود التى تفرضها الهيراركية (*التسلسل الهرمى*) .

غير أنه يوجد هناك شارع آخر، وهو حيز رمزى يظهر بصورة متواترة عند كل كاتب أرجنتينى من العشرينيات والثلاثينيات تقريبا ، من أوليبيريو خيروندو **Oliverío Girondo** إلى راؤول جونثاليث تونيون **Raúl González Tuñón**، مرورا بروبرتو آرلت **Roberto Arlt** وبورخيس. (٦) وفى *الشارع يجرى تصوُّر الزمن* بوصفه *التاريخ* وبوصفه الحاضر على السواء. ولا شك فى أن هذا الشارع برهان على التغير ولكن لعله صار أيضا الموقع الذى يجرى فيه تحويل هذه التغيرات إلى أسطورة أدبية. ذلك أن الشارع الحديث، المتشابك الخطوط بكابلات الكهرباء وقضبان مركبات الترام، كان يمكن رفضه، إذ إن الكتّاب بحثوا وراءه عن بقايا شارع لعل التحديث لم يمسسه إلى ذلك الحين – تلك الناصية الخيالية بالضاحية والتى اخترعها بورخيس فى صورة **الحواف**، كمكان غير محدد الملامح بين المدينة والريف. من ناحية هناك الافتتان بشارع وسط المدينة حيث يكثر الأرستقراطيون تماما مثل *البغايا*، وحيث يَدُسّ بائع الصحف الكوكايين فى الظرف لزبائنه، وحيث يتردد الصحفيون والشعراء على نفس الحانات والمطاعم التى يتردد عليها المجرمون والبوهيميون. ومن ناحية أخرى، هناك حنين إلى شارع الحى، حيث تقاوم المدينة وصمات الحداثة، رغم أن الحى ذاته ربما كان نتاجا للتحديث الحضرى .

غير أن عدم تجانس هذا الحيز العام – والذى ازداد حدّة فى الحالة الأرجنتينية نتيجة للامتزاجات الثقافية والاجتماعية الجديدة التى أحدثها التغير الديموجرافى الضاغط – وضع مختلف مستويات الإنتاج الأدبى فى علاقة ببعضها البعض، موطدا نظاما بالغ السيولة من التداول الجمالى والاستعارة الجمالية. وكان قد جرى بالفعل تكوين جمهور متوسط الثقافة نشيط وقاطع التحدد، ومنقسم إلى فئات اجتماعيا، وأيديولوجيا، وسياسيا. وبحلول منتصف الثلاثينيات كان معدل الأمية فى بوينوس آيرس ٦,٦٤ فى المائة فقط. كان هنا، إذن، حيز اجتماعى يشغله جمهور محتمل ضخم

من القراء شمل كثيرا من القطاعات الاجتماعية الدنيا. وكان يجرى إنتاج كتب، وروايات مسلسلة، ومجلات واسعة التوزيع، من أجل هذا الجمهور الجديد، ليغطى مجموعة واسعة من الأذواق - من الأدب "المتعة والتسلية" إلى الدعاية التعليمية والاجتماعية الصريحة. وشرعت دور نشر ناجحة مثل كلاريداد Claridad فى إصدار دفعات من الطبعة تصل إلى ما بين عشرة آلاف وخمسة وعشرين ألف نسخة، وكانت تنشر شيئا يسيرا من كل شىء: القصة الأوروبية، والمقالات الفلسفية والسياسية، والعلم الشعبى، والشعر. وكانت هذه الكتب الرخيصة تملأ أرفف القارئ الفقير. وكانت تقدم أدبا مسئولا أخلاقيا، ومفيدا تربويا، وفى المتناول فكريا واقتصاديا على السواء. وقد قام هذا النمط من دور النشر بتكوين جمهور قراء كان، أيضا بفضل نمط جديد من الصحافة، متغيرا ومتوسعا بصورة متواصلة. وبدأ إصدار صحيفتين كبيرتين هما **كريتيكا** (النقد) *Critica* **والموندو** (العالم) *El Mundo* فى عامى ١٩١٣ و ١٩١٨ على التوالى. وتمثلت السمات المميزة لهذه الصحافة الجديدة للقطاعات الطبقية المتوسطة والدنيا فى إيقاع جديد، مقالات قصيرة جدا، ومواد أخبارية غير مألوفة، وتقارير عن الجريمة، والرياضة والسينما، وأقسام مخصصة بصورة محددة للنساء، وللحياة اليومية، وللأطفال، وللكاريكاتور، مع تأكيد خاص على مواد الجرافيك. غير أن هاتين الصحيفتين قدمتا أيضا الوظائف لكتّاب جدد على المجال الثقافى وحتى لأولئك الذين من ذوى الأصل العريق، مثل بورخيس، الذى أدار الملحق الملون لصحيفة **كريتيكا** لفترة قصيرة. وكان بين الصحافة الجديدة والأدب الجديد نقاط تماس كثيرة وكانا مسئولين معا عن إرساء أسس شكل حديث للكاتب المحترف وأيضا عن ترسيخ تفضيلات القراءة للجمهور الجديد. إننا هنا إزاء ثقافة كانت تغدو أكثر ديمقراطية فى الإنتاج، والتوزيع، والاستهلاك.

كما أقام يسار إصلاحى وانتقائى مؤسسات من أجل نشر الثقافة - مكتبات شعبية، وقاعات محاضرات، ودور نشر، ومجلات - موجهة إلى تلك القطاعات التى بقيت على هامش "الثقافة الرفيعة". وجرى طرح مسألتىْ الأمية والإصلاح الاجتماعى باعتبارهما عملية تربية للجماهير العاملة التى كان يجرى دمجها بالتدريج فى ثقافة ديمقراطية وعلمانية. ومن الناحية الأدبية، كان هذا يعنى تقديم سلسلة من الترجمات

(من الواقعية الروسية والفرنسية على وجه الخصوص) كما كان يعنى تقديم نظرية للإبداع الأدبى a poetics للنزعة الإنسانية الخيرية Humanitarianism .

كما أن المجلات التى كانت من طراز مجلة **كاراس إى كاريتاس** (وجوه وأقنعة) *Caras y Caretas* (التى ظهرت لأول مرة قرب نهاية القرن التاسع عشر) جرى تحديثها، بالتعبير عن خطابات ومعلومات من نوع مختلف، والعناية بتقديم عالم رمزى متكامل وجد فيه كل من السينما، والأدب، والموسيقى الشعبية، والمقالات التى تدور حول الحياة اليومية، والأزياء، والمسلسلات الهزلية، مكانا له. كذلك فإن **الروايات المسلسلة** feuilletons العاطفية والمجلات صممت بالتفصيل أفقا للرغبة، وقدمت نماذج للمتعة، وعملت من أجل، وللتأثير فى، جمهور كان قد بدأ لتوه فى استهلاك الأدب. ومن جهة عبْر هذا الوسيط، ومن جهة أخرى تحت السحر القوى للأفلام الصامتة، كان بوسع هذا الجمهور فى ذلك الحين أن يحلم الأحلام الحديثة للسينما، والأزياء، ورفاهية العواصم، وعالم المحلات الكبيرة المتعددة الأقسام، وعروض التسوق، والمطاعم الفاخرة، وصالات الرقص. وكان أدب أكشاك الصحف هذا يقوم على المتعة، متعة الإثارة الجنسية، والعاطفية، وأحلام اليقظة. على أن أولئك الذين أنتجوا هذه الثقافة امتزجوا أيضا، مساهمين فى اتساع نطاق هذا النسق وفى عدم استقراره على السواء: كانت الاستعارات والمؤثرات الثقافية، والنصوص التى تذبذبت بين الثقافة "الرفيعة" و"الهابطة"، يجرى تقديمها جميعا لجمهور ذى تنوع ثقافى بالغ.

غير أن عدم التجانس هذا نفسه كان مقلقا فى حد ذاته. ذلك أن الصحف الحديثة الكبرى، والمجلات، والراديو، والسينما، وعروض المنوعات، والمسرح، اتجهت - على وجه التحديد لأنها خاطبت أنماطا مختلفة من الجمهور - إلى تسليط ضوء ثقافى قوى على الفوارق الاجتماعية بين الكريولو القدامى، والمهاجرين وأبناء المهاجرين إلى الأرجنتين. وقد أثار تجاور هذه المجموعات المختلفة نزعات قومية كما أثار رُهاب (الخوف المرضى من) الأجانب، وقام بتعزيز إحساس بالحنين إلى المدينة كما كانت قبل عام ١٩٢٠ .

وفى ذلك الحين كان من الممكن النظر إلى بوينوس أيرس نظرة محدقة استعادية وضعت فى البؤرة ماضيا أكثر خيالية من الواقع (كما هو الحال مع بورخيس المبكر)،

كما كان من الممكن اكتشافها انطلاقا من نشأة طبقة عاملة وثقافة شعبية، تشكلت تحت تأثير السينما والراديو وقامت بتنظيمها صناعة ثقافة سريعة النمو. وقد غيرت الرأسمالية الحيز الحضرى بعمق وجعلت النسق الثقافى أكثر تعقيدا. وبدأ الناس يعيشون هذا التعقيد ليس فقط كمشكلة مزعجة بل أيضا كثيمة جمالية، حافلة بصراع البرامج والنظريات الأدبية Poetic مما أشعل معارك الحداثة. وحملت واقعية النزعة الإنسانية الخيرية humanitarian realism السلاح ضد الطليعة، غير أن خطابات ذات وظائف مختلفة تصادمت: الصحافة ضد القصة، والسياسة ضد المقال العام، والكلمة المكتوبة مقابل الصورة السينماتوغرافية.

وعَمَّتْ المجادلات بشأن تأسيس قاعدة معيارية canon ثقافية مختلف المجلات الأدبية. وكان الكريولو القدامى غير مستعدين للتسليم بأنه يمكن أيضا إنتاج لغة أدبية من جانب كُتاب لم يولد آباؤهم فى الأرجنتين، وتكشفهم لكنتهم كمهاجرين قادمين من ضواحى وأطراف المدينة. والحقيقة أن التعقيد الثقافى والأيديولوجى لتلك الفترة إنما هو نتاج لهذه المؤثرات المختلفة، وكذلك لامتزاج مختلف الخطابات من التصوير التكعيبى أو الشعر الطليعى إلى التانجو، أو السينما، أو الموسيقى الشعبية، أو موسيقى الجاز.

كذلك فإن عدم تجانس الخطابات، من الإعلان إلى الصحافة، ومن الشعر إلى الأدب المبتذل Trivialliteratur، ومن المسلسلات الإذاعية إلى الميلودراما السينمائية، أجبر الأدب ذاته على الخروج من عزلته، إذ إنه وجد نفسه مضطرا إلى أن يشتمل على هذه المؤثرات المختلفة. ويمثل روبرتو آرلت Roberto Arlt حالة فى الصميم. وقد ناقش النقاد بإسهاب الصلة بين رواياته وبين **الرواية المسلسلة**. ومع هذا فإن آرلت يثبت صلته ليس فقط بأدب "النخبة" بل أيضا بالنصوص والممارسات الجديدة للعلم، والكيمياء، والفيزياء، ولتلك الأشكال الزائفة للعلم الشعبى التى كان يجرى تداولها آنذاك فى بوينوس آيرس مثل التنويم المغناطيسى، والميسميرية mesmerism (كلمة قديمة بمعنى التنويم المغناطيسى أيضا) ، والاتصال التخاطرى (التليباثى)، وما أشبه ذلك. ولا يمكن فهم كتابة آرلت، ولا رغبات شخصياته، إذا لم يتم الرجوع إلى معارف الفقراء التقليدية هذه، المكتسبة فى الكتيبات الرخيصة، وفى المكتبات الشعبية التى أقيمت فى كل

الأحياء، وفى ورش المخترعين الحمقى الذين جرّبوا الإضاءة التى تُعْمِى البصر للكهرباء، وانصهار المواد، والجلفنة، والمغناطيسية.

ومن جهة أخرى فإنه ما كانت لتوجد رؤية آرلت المستقبلية لولا طرق جديدة لعرض "مسرح" المدينة – وبصورة خاصة الأفلام. وتنطوى بوينوس أيرس التى يصفها آرلت على شيء من الطابع الكابوسى للمدينة كما جرى تصويرها فى الأفلام التعبيرية الألمانية التى كان يجرى عرضها فى ذلك الحين فى بوينوس أيرس. ويزور آرلت المدينة كما لم يفعل أحد قبله. فهو يذهب إلى السجون والمستشفيات، وينتقد العادات الجنسية لنساء الطبقة الوسطى الدنيا ومؤسسة الزواج، ويفضح أنانية البرجوازية الصغيرة والطموح الذى يفسد القطاعات الوسطى الصاعدة، ويصم بالعار ذلك الغباء الذى يقوم بتعريته لدى الأسرة البرجوازية.

ويمكن وضع ممارسة آرلت فى مجال مزج وتحويل مختلف العناصر فى سياق منظور أعمّ: تكوين الكاتب عن طريق أساليب غير تقليدية تشمل، بصورة محورية، الصحافة ومختلف صور الثقافة الشعبية. والواقع أن نشأة كل من هذين المؤثرين كانت فى سياق الثقافة الصناعية الجديدة كما أنهما افترضا بصورة مسبقة نشوء أنماط غير تقليدية من الجمهور، وبالتالى طرقا جديدة لقراءة وتأسيس الأنواع الأدبية.

وقد قدم المشهد الحضرى الجديد، وتحديث وسائل الاتصالات، وتأثير هذه العمليات على الأعراف والعادات، إطار عمل وكذلك مجموعة من التحديات أمام المثقفين. وفى غضون أعوام قليلة جدا، كان على المثقفين أن يعالجوا فى تجربتهم المعيشة ذاتها تغيرات أثرت على العلاقات التقليدية، وأشكال إنتاج ونشر الثقافة، وأساليب السلوك، والطرق التى تم بها تأسيس القاعدة المعيارية **canon** الأدبية، وتنظيم المؤسسات. وتُلقى الصراعات الاجتماعية بظلها على المجادلات الثقافية والجمالية. وتتمثل بعض المسائل التى شملها الجدال فى اللغة (مَنْ الذى يتكلم ويكتب إسپانية "مقبولة" لا تشوبها مؤثرات أدخلها المهاجرون؟)، والكوزموپوليتانية (فيم تتمثل أممية مشروعة وفيم يتمثل إفساد للأمة؟)، **والكريولية** (ما هى الأشكال التى يمكن دمجها فى مبدأ جمالى جديد وتمثل مجرد انحرافات بديعة وفولكلورية؟). وفى الوقت نفسه، يوجد دائما تقييم للماضى يجرى التعبير عنه بعبارات نوستالجية أو نقدية.

وفى أوروبا تتميز عملية الحداثة بوضع من الاستقلال النسبى إزاء الماضى، وهو وضع يصفه كارل شورسكه Carl Schorske بأنه لامبالاة متزايدة: الماضى لم يَعُدْ يُرَى فى صورة استمرارية وظيفية. ويشير شورسكه إلى "موت التاريخ"، كشرط مسبق ضرورى لتأسيس الحداثة كخطاب شامل وكممارسة للهيمنة فى المجالَيْن الأدبى والثقافى: انتصار [فريدريش] نيتشه [Friedrich] Nietzsche (٧) غير أن هناك، فى حالة بورخيس وكثير من كتاب الطليعة الأرجنتينية، محاولة واضحة لمنح الماضى وظيفة جديدة. ذلك أن صرامة القطيعة مع التراث الثقافى مرتبطة بالعنف الذى يمارسه هذا التراث. وتغدو القطيعة أكثر جذرية فى مجتمع تكون فيه الأشكال الحديثة للعلاقات بين المثقفين عميقة الجذور بالفعل، وتكون قد تكونت فيه انقسامات وجماعات جمالية وأيديولوجية، وتوجد فيه صراعات واضحة حول القاعدة المعيارية canon ، وحول الرموز والسلطات. وعندما تكون المجابهة إزاء تراث وطيد قوى فإنها تبدو وكأنها إستراتيجية ضرورية من وجهة نظر الفنّانين الجدد والمبادئ الجمالية الجديدة. وفى الثقافة الأرجنتينية يجرى منح هذه الصلة العامة مع الماضى شكلا نوعيا عن طريق القراءة والاستعادة الخيالية لثقافة متأثرة للغاية بالهجرة والحضرنة.

وعلاوة على هذا فإنه يوجد فى الأرجنتين، كما فى بلدان أخرى فى أمريكا اللاتينية، اختلاف بين أشكال الحداثة الفنية، التى تشدد على الاستقلال الذاتى، وأشكال القطيعة الطليعية، الباحثة عن منبر عام للتعبير عن الصراعات الفنية. والحقيقة أن عملية التحديث الثقافى، التى تم تحقيقها فى القرن العشرين، تتعلق بصورة رئيسية ببرامج النزعة الإنسانية humanism واليسار. وبالنسبة للطليعة يمثل "الجديد" الأساس لترسيخ قيمة جمالية، فى حين أنه بالنسبة لمثقفى اليسار يجب البحث عن هذا الأساس فى الإصلاح، أو فى الثورة، أو فى نوع ما آخر من يوتوبيا التحويل. وفى هذا السياق تجد الحداثة مكانها فى عمليات تغيير أسس الممارسات الثقافية.

وعلى هذا النحو جابهت الأيديولوجيات السياسية والجمالية والثقافية بعضها الآخر فى جدال اتخذ بوينوس آيرس مسرحا له، وفى كثير من الأحيان شخصية رئيسية له. والمدينة الحديثة حيز متميز يجرى فيه تنظيم أشكال عينية ورمزية من ثقافة فى سياق من التحول فى شبكة العمل الكثيفة لمجتمع منقسم إلى طبقات. وقد جرى

تمثيل أو تشويه هذه الفوارق الاجتماعية فى المجال الفكرى وكانت ماثلة فى الصراعات المؤسسية والجمالية على السواء. وقد أحس المثقفون بأن المعارك التى كان يجرى خوضها فى المجال الثقافى تمثل فصولا مهمة فى عملية كان المستقبل يتعرض فيها، بطريقة ما، لخطر. وقد أنتجوا ردود أفعال مختلفة على هذه الحالة من عدم التجانس؛ فدافع البعض عن نخبة روحية يمكن أن تطهر أو، على الأقل، تشجب الطابع المصطنع والفاسد للمجتمع الأرجنتينى. ولجأ آخرون إلى أساطير وصور الماضى لعلها تصلح لإعادة هيكلة العلاقات الراهنة، هذا التكتيك الذى أدى فى كثير من الأحيان إلى اختراع ماضٍ خاص. ويبقى آخرون غيرهم أقروا بتنوع الحاضر وكان الأمل يحدوهم فى أن يقوموا عن طريق ذلك التنوع بإعادة بناء ثقافة.

ومتأثرين بالتغيير، وغارقين فى مدينة كانت لم تعد مدينة طفولتهم، ومجبرين على الإقرار بوجود رجال ونساء قاموا، نتيجة لكونهم مختلفين، بتدمير أية مفاهيم عن وحدة أصلية، وناظرين إلى أنفسهم على أنهم مختلفون عن النخب الأدبية من ذوى الأصل الإسبانى الكريولى، حاول مثقفو بوينوس آيرس، بطريقة مجازية أو مباشرة، أن يجيبوا على السؤالين الرئيسيين فى زمنهم. كيف يجرى قبول أو طمس الاختلافات فى التجربة المعيشة، وفى القيم، وفى الممارسات؟ وكيف يتم بناء هيمنة من أجل عملية شاركوا فيها جميعا، وسط صراعات وشكوك فى مجتمع فى حالة تحول؟ وقد ظلت الإجابات على هذَين السؤالين للعشرينيات والثلاثينيات ملائمة حتى الخمسينيات على الأقل. وكانت هذه فترة من الشكوك، ولكن أيضا من اليقينيات الكبرى، من إعادات القراءة للماضى، ومن يوتوپيات تصادمت فيها تمثيلات المستقبل والتاريخ فى نصوص ومساجلات. وكان "الجديد" يدفع ثقافة بوينوس آيرس إلى الأمام، رغم أن مثقفين كثيرين أحزنهم الطابع الذى لا رجوع عنه للتغيير. ذلك أن الحداثة مسرح لفانتازيات الاستعادة ولكن أيضا للفقدان، وهذا ما يجلب معه مشاعر الحنين.

الهوامش

(١) كان خطاب المقالات فى الثلاثينيات والأربعينيات يتخذ كموضوع من موضوعاته الأساسية هذا المفهوم عن البشاعة monstrosity ، الذى نشأ عن التحديث والذى، وفقا لواضعيه، لم يكن ليغدو رفيقا ضروريا للحداثة فى أوروبا. وفى (1933) *Radiografía de la Pampa* يطرح إيثيكيل مارتينيث إسترادا Ezequiel Martinez Estrada نقده لبلد لم يستجب لوعود وأحلام "آبائه المؤسسين". ولم تترك الهجرة الضخمة للأرجنتين سوى صورة منحطة من أوروبا (صورة استبقها ذلك التصور الذى يفهم الفتح الإسپانى على أنه اغتصاب rape)؛ وكانت بوينوس أيرس قناعا لم ينجح إلا فى أن يثبت بطريقة واضحة للغاية فشل الحضارة فى أمريكا. أما (1937) *Historia de una pasión argentina* الأقل تشاؤما لإدواردو مايىا Eduardo Mallea فإنه يبدى الدهشة إزاء المدينة الكبيرة غير أنه، فى الوقت نفسه، يتصور أن المدينة المرئية والمادية تغطى واقعا آخر غير مرئى ينبغى تأسيس الثقافة الأرجنتينية على قيمه.

(٢) فى الثلاثينيات، بدأ راؤول سكالابرينى أورتيث Raúl Scalabrini Ortiz مهمته المتمثلة فى التنديد بالدمار الاقتصادى للأرجنتين الذى حدث نتيجة للإمبريالية البريطانية التى زُعِمَ أنها، عن طريق مدّ شبكة السكك الحديدية، شوهت الأرض القومية وحولت بوينوس أيرس إلى منطقة تتدفق إليها بصورة جائرة كل الثروات التى تنتجها الأقاليم. وكان لأعمال سكالابرينى أورتيث تأثير هائل على تكوين الأيديولوجيات والأساطير القومية التى سوف تتلاقى، بعد عقود، فى البيرونية.

(٣) فى رأى خوسيه لويس روميرو José Luis Romero تمثل هذه الإنتاجية للحضريين (والنخب الحضرية) إحدى السمات الرئيسية للميراث الثقافى والمؤسسى لأمريكا اللاتينية. انظر *Latinoaméri-cana: las ciudades y las ideas*, Mexico City 1976.

(٤) Aldo Pellegrini, Prologue, *Xul Solar 1887 - 1953*,Paris 1977.

(٥) John King. *Sur: A Study of the Argentina Literary Jounal and its role in the Devel-opmentof a Culture, 1931 - 1970*, Cambridge 1986.

(٦) Olivero Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, in *Obras Comple-tas*, Buenos Aires 1990; Raúl González Tuñón, *El violin del diablo*, Buenos Aires 1926, and *Miércoles de ceniza*, Buenos Aires 1928; Jorge Luis Borges, *Poemas*

(1922 - 1943) Buenos Aires 1943; Roberto Arlt, *El juguete rabiosa, Los siete locos, Los lanzallamos*, and *El amor brujo, in Obras completas*, Buenos Aires 1981.

Carl Schorske, "The Idea of the City in European Thought: Voltaire to Spengler", (V) in Oscar Handlin and John Burchard, eds., *The Historian and the City*, Cambridge (Mass.) 1963.

الفصل الثانى

بورخيس والأدب الأرجنتينى

يقدم إنتاج بورخيس أحد النماذج – وربما النموذج الأمثل – للأدب الأرجنتينى. إنه أدب جرى بناؤه، كالأمة الأرجنتينية ذاتها، من مؤثرات مختلفة: الثقافة الأوروبية، والتراث الكريولى، واللغة الإسپانية بلكنة نهر پلاتى. والمكان الذى يقيم فيه بورخيس، والذى اخترعه فى دواوينه الشعرية الثلاثة الأولى المنشورة فى العشرينيات، (١) هو ما سماه بورخيس **الحواف las orillas** . ومنذ البداية، رفض بورخيس ذلك النوع من النزعة الريفية اليوتوپية التى كان قد قدمها ريكاردو جويرالديس فى **دون سيجوندو سومبرا** *Don Segundo Sombra* (١٩٢٦)، هذه الرواية الكلاسيكية التى تتتبّع تربية صبى فى بيئة تسودها أعراف وأخلاق سهول الپامپا pampas بتوجيه الشخصية الأكثر نجاحا لمعلم جاوتشى. وفى نظر بورخيس، ينبغى، بدلا من هذا، أن يكون المشهد الخيالى للأدب الأرجنتينى منطقة مبهمة صارت فيها نهاية الريف والخطوط الخارجية للمدينة غير واضحة المعالم.

وقد لعب بورخيس على كل معانى لفظة orillas (حافة، ساحل، هامش، حدّ) من أجل خلق **أيديولوجيم** ideologeme (*) قوى بما يكفى لأن يفسر شعره المبكر ولأن يعاود الظهور فى كثير من قصصه القصيرة. وعن طريق هذا **الأيديولوجيم** خلق بورخيس أسطورة للمدينة، التى كانت فى رأيه بحاجة ماسة إلى أساطير:

> لا وجود لأساطير فى هذه البلاد وما من شبح واحد يجوس خلال شوارعنا.
> وهذا هو عارنا. إن واقعنا المعيش باهر غير أن حياة خيالنا حقيرة ...

(*) أيديولوجيم قياسا على فونيم phoneme ، وفيلوسوفيم philosopheme ، سيم seme : أصغر وحدة قابلة للفهم من الأيديولوجية . (المترجم)

وبوينوس آيرس الآن أكثر من مجرد مدينة، إنها بلد، وعلينا أن نجد الشعر، والموسيقى، والتصوير، والدين، والميتافيزيقا، الملائمة لعظمتها. هذا حجم أملى وأنا أدعوكم جميعا إلى أن تصيروا آلهة لتعملوا على تحقيقه [٢] .

وفى تلك الأعوام فى بوينوس آيرس، كانت لفظة orillas تصف أحياء الضواحى الفقيرة التى كانت تقع فى جوار قريب إلى سهول الپامپا التى كانت تحيط بالمدينة. وكان الأورييّرو (ساكن **الحواف**) orillero هو المقيم فى تلك الأحياء، التى كانت تُعتبر عادة فظة وفى كثير من الأحيان عنيفة، وهو الذى حافظ على كثير من أعراف وأنماط سلوك ماضيه الريفى القريب. وكان **الأورييّرو** يعمل فى مشروعات نصف ريفية نصف حضرية مثل محلات الجزارة، التى احتاجت إلى كثير من مهارات اليد العاملة الريفية واستخدمتها. وكان يعرف كيف يستخدم سكّينا مثل أجداده الجاوتشو، وكان يواصل، كما تمضى السيرة قائلة، استعماله كسلاح فى المبارزات. وقد تمثل نموذج أكثر أسطورية **للأورييّرو** فى **الكومپادريتو** compadrito، هذه الشخصية التى صارت شهيرة فيما بعد من خلال أغانى التانجو. وينتمى النموذج الأصلى **للأورييّرو** إلى التراث الثقافى الكريولى، فيما قبل وصول المهاجرين الإيطاليين والأوروپيين الآخرين إلى الأرجنتين. غير أنه، كما أقرّ بورخيس نفسه متهكما، فإن أبناء المهاجرين الإيطاليين الذين نجحوا فى أن يصيروا مندمجين فى الثقافة الكريولية كان بوسعهم أيضا أن يطمحوا إلى أن يكونوا **كومپادريتو** compadritos . على أنه بحلول الزمن الذى بدأ بورخيس يكتب فيه، كان **الأورييّرو** (سكان **الحواف**) orilleros **والكومپادريتو** يفقدون سماتهم الأكثر عدوانية وتميُّزا ممتزجين فى ثقافة شعبية مشتركة. وعندما يستدعى **الحواف**، يكتب بورخيس عن العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر والعقدين الأولين من القرن العشرين أكثر مما يكتب عن العشرينيات والثلاثينيات. ومدركا لهذه الإزاحة الزمانية، يستخدم الزمن الماضى ويُورد تواريخ تشير إلى شىء ما جرى فقدانه ، ولم يعد من الممكن استرجاعه:

يا شارع سيرانو،

أنت لم تعد نفس ما كنتَ فى زمن العيد المئوى (لاستقلال الأرجنتين)

كنتَ فى ذلك الزمن سماءً أكثر وأنتَ الآن مجرد مبانٍ [٣]

وفى نظر بورخيس، تملك **الحواف** سمات إقليم خيالى، فضاء فى الوسط بين السهول والمنازل الأولى للمدينة ، وموقع طوبوغرافى حضرى - كريولى، موضّح فى الصياغة التى صارت الآن كلاسيكية باعتباره الشارع الذى **بدون رصيف على الجانب الآخر** sin vereda de enfrente . وتتسع الحدود بين المدينة والريف عند **الحواف** عندما تصير هذه الأخيرة فضاء أدبيا. وفى الوقت نفسه تصير هذه الحدود مسامية. ومشهد **الحواف** يتميز بامتدادات خلاء من الأراضى البور والجدران الطينية ذات التجاويف (التى توضع فيها الزهريات والتماثيل) ، وببروز الشبابيك المزخرفة وأسيجة السينا - سينا cina-cina وزهر العسل، وبالباحات التى تكسر المدى اللانهائى للسماء:

الباحة، التى تتحدى السماء

الباحة هى المنحدر

الذى تصب السماء فى المنزل تحته (٤)

وتأتى **العربات الصيفية** carros del verano إلى **الحواف** تفوح منها رائحة السهول. كما أن الجدران القرنفلية الفاتحة، والزرقاء السماوية، والمطلية بالجير الأبيض للمنازل الريفية هى أيضا ألوان **الحواف**. وفى **الحواف**، وبصورة غير ملحوظة، تصير **البولبيريا** pulpería (مطعم ومشرب ريفى) ، **دكان بقالة** almacén، ويصير تقاطع طريقين ريفيين ناصية شارع.

ومن ذاكرة لبوينوس آيرس ليست تقريبا ذاكرته، يحرض بورخيس ضد المدينة الحديثة هذه المدينة الجمالية بدون مركز، المبنية بالكامل على القالب المصمم لهامش. وما كان بديهيا بالنسبة لمعاصريه يصير غير ملحوظ فى شعر بورخيس فى العشرينيات. وكان اثنان من أبرز معاصريه، هما الروائى آرلت والشاعر خيروندو، مفتونين بحركة "الجديد": القطارات وعربات الترام، والمبانى العالية، وبلوكات المدينة. أما بورخيس فيقوم، على النقيض، بإعادة بناء شىء ما من المحتمل أنه لم يوجد مطلقا، شىء كان من الممكن، لهذا السبب ذاته، تحويله إلى حنين. والحقيقة أن **حواف** الأدب المهددة يمكن أن نلقاها فى أى ناحية من المدينة، على وجه التحديد لأنها أطراف بدون مركز. ويمكن تحديدها بحركة **المتسكع** flâneur، الذى يهيم على وجهه بلا هدف عبر الضواحى النائية

والأحياء البرجوازية الصغيرة الأكثر ألفة، محدقًا بابتهاج إلى الماضي الذي ينبسط أمام عينيه في المباني والمشهد:

هناك زمن كان فيه هذا الحي صداقة،

نزاعا بين صور من النفور والمودة، مثل أمور الحب الأخرى؛

غير أن ذلك الإيمان يتواصل بالكاد

في بعض المآثر الغابرة التي سوف تموت:

في الميلونجا التي تستعيد إلى الذاكرة **النواصي الخمس**،

في الباحة مثل وردة ثابتة تحت الجدران المتسلقة،

في اللافتة غير المدهونة التي تعلن، لا تزال، **زهرة الشمال**،

في الرجال الذين يلعبون الجيتار والورق في المخزن العام،

في الذاكرة الساكنة للرجل الأعمى. هذا الحب المبدَّد هو سرنا المُحْبَط.

هناك شيء ما غير مرئي يأخذ الآن في الاختفاء من العالم،

حُبٌّ ليس أوسع من لحن.

الحيّ يغادرنا الآن، والشرفات الرخامية الصغيرة المتينة

لا تضعنا وجها لوجه، مع السماء (٥)

وفي إحدى مقدماته الكثيرة ل **مارتن فييرو**، العمل الرئيسي للأدب الأرجنتيني في القرن التاسع عشر، يؤكد بورخيس أنه "تتمثل وظيفة من وظائف الفن في توريث أمس وهميّ لذاكرة البشر".(٦) وهذا الأمس الوهمي هو أيضا، أو ربما بصورة أساسية، مكان يستبقيه بورخيس من الريف، لأنه يفضل "تلك الشوارع الطويلة التي تفيض على الأفق، حيث تزداد الضاحية فقرا بصورة متواصلة وتمزق نفسها إرَبًا في الخارج بعد الظهر" (٧) .

وقد حرر بورخيس **الحواف** من الوصمة الاجتماعية **للكومپادريتو**، الذى كان يسمَّى أيضا فى بعض الأحيان **الأورِّيرو**، وبدلا من النظر إلى **الحواف** على أنها حدود يمكن منها فقط القفز إلى العالم الريفى ل **دون سيجوندو سومبرا**، يتلبث بورخيس هنا ويصنع من الحافة إقليما ومجازا. وقد اختار أن يقيم مكانا فى ذلك الهامش، مدركا على نحو ما أنه يمكن العثور هناك على صورة شفرية للأرجنتين. ولعل هذا هو الذى يفسر امتناعه عن الاعتراف بالإحياء الجاوتشى الذى بشر به ريكاردو جويرالديس فى **دون سيجوندو سومبرا**، ويفسر كذلك ضعفه إزاء شاعر ثانوى من بوينوس آيرس، إيباريستو كارييجو Evaristo Carriego، الذى كتب بورخيس عنه مقالا فى طول كتاب، وهو منشور فى عام ١٩٣١ .

ولم يكن بوسع بورخيس إلا أن يهتم بكارييجو. ذلك أنه عند كارييجو، ربما بطريقة خرقاء، يمكن العثور على موضوع نظر إليه كتاب النخبة فى تلك الفترة على أنه هامشىّ. وفى العقد الأول من القرن العشرين، كان مركز المجال الثقافى يشغله ليوپولدو لوجونيس **والحداثة** modernismo ، شعر غنىّ بالصوت والقافية، فى صورة غريبة (مجلوبة) مبنية على نسق محكم الصنع من المدركات البصرية واللمسية والموسيقية، استلهمت البرناسية والرمزية الفرنسيتين، وڤيكتور هيجو Victor Hugo ووالت ويتمان Walt Whitman . ورغم أن **الحداثة** (وشاعرها الرئيسى روبن داريو Rubén Dario) كانت أصيلة للغاية فى قدرتها على الجمع بين مختلف المؤثرات الجمالية وعلى مزجها فى نغمة جديدة مميزة ومشهد ثقافى جديد مميز، فإنها كانت، بحلول العشرينيات، قد استنفدت إمكاناتها الكامنة، وذَوَتْ جِدَّتُها لتصير جزءا مما كان يمكن النظر إليه على أنه التيار الأدبى الرئيسى. وقد عارض كتاب الطليعة التيار الأدبى الرئيسى وأبدوا احتقارهم له: كانت **الحداثة** قد صارت حركة راسخة وطيدة ينبغى الإطاحة بها.

وكان بورخيس معاديا بشدة **للحداثة** وللوجونيس، وسيكون شعره ذاته مختلفا تماما عن ممارساتهم. وإذا كانت **الحداثة** مركز النسق الأدبى، فقد اعتبر بورخيس أن كارييجو كان على وجه التحديد على الهامش: كاتب كان قد حاول أن يكون **حداثيا** modernista، فقط ليتوصل فى وقت لاحق، فى اثنتىْ عشرة قصيدة عن الضواحى، إلى

شكل معتدل من العاطفية كان استباقا لأغاني التانجو النوستالجية لأوميرو مانثي Homero Manzi .

وبمجرد وضع كارييجو مقابل لوجونيس فإن كل الهيراركيات الجمالية - الأيديولوجية التي كانت تنظم الأدب الأرجنتيني من قبل كان من الممكن قلبها رأسا على عقب. وكان القضاء على لوجونيس يمثل إحدى المهام التي طبق عليها بورخيس، باقتناع كبير، تهكمه النقدي، بادئا بنصوصه الأولى في العشرينيات. وكان مقال/ كتاب **إيباريستو كارييجو** ***Evaristo Carriego*** فصلا رئيسيا في هذا النضال الأدبي. كما يتعرف بورخيس عند كارييجو على **نص - أسبق** **pre-text**، بالمعنى الأكثر أدبية للكلمة. ذلك أن كارييجو هو النص السابق لنصوص بورخيس نفسها، فقد كتب شيئا لم يكن ليكتبه بورخيس، غير أنه كان شيئا يحتاج إليه بورخيس كنقطة انطلاق نحو إعداد نظرية للأدب الأرجنتيني. والحقيقة أن **أغنية الحي** **La cancíon del barrio** لكارييجو **نص - أمّ** **ur-text** سريّ، وفرضية ضرورية بالنسبة للشعر المبكر لبورخيس.

وبطبيعة الحال فإن سيرة بورخيس عن كارييجو تمثل أيضا **نصا - أسبق** من نواح أخرى (٨) . ففي مقدمة أضيفت بعد ذلك بخمسة وعشرين عاما، يبوح بورخيس بأحد الدوافع التي تشكل أساس ذلك الكتاب. لقد أراد أن يعرف، بمعنى بيوجرافي وأدبي، ماذا كان يقع خارج المنزل العائلي لطفولته في حي پاليرمو **Palermo**:

> ما الذي كان يوجد، في الوقت نفسه، على الجانب الآخر من القضبان الحديدية؟ وأية مصائر سوقية وعنيفة كان يجري التنفيس عنها هناك بالخارج على بعد خطوات قليلة مني، وفي الحانة التي يملأ جوها الدخان أو في الأرض البور الخطرة؟ وماذا كانت صورة حي پاليرمو، أو كم كان يمكن أن يكون حي پاليرمو جميلا لو كان على تلك الصورة؟ (٩) .

ويمثل تاريخ پاليرمو، الذي يؤلف الفصل الأول من الكتاب، **نصا - أسبق** لتاريخ تضافرت فيه بعض صور **الحواف والكومپادريتو**، التي كان بورخيس قد اشتغل عليها بالفعل، مع تفاصيل كانت وظيفتها الوحيدة شعرية. ويبدأ الفصل الثاني "حياة لإيباريستو كارييجو" **Una vida de Evaristo Carriego**، بعرض المفارقة المتمثلة في "أن فردا يرغب في أن يوقظ لدى فرد آخر ذكريات كانت لا تنتمي في يوم من الأيام إلا إلى

فرد ثالث": إنه يبدأ، بعبارة أخرى، بالمناقشة نقديا لفكرة السيرة ذاتها. وعلى هذا النحو فإن منطقا ذاتيا على وجه الحصر يربط معا "وقائع" حياة كاريجو مع الوقائع التى نسبها بورخيس إليه والتى تستحيل إلى ذكريات لبورخيس. أما الفصلان التاليان (ومن المفترض أنهما عن **قُدّاسات مهرطقة** Misas herejes **وأغنية الحى** La canción del barrio، وهما مجموعتان من قصائد كاريجو) فإنهما يحفلان بإشارات صريحة وخفية إلى الأساطير الثقافية للضواحى ويعطيان وزنا لتأكيد بورخيس أن كاريجو يجب أن يُقرأ كشاعر **للحواف**. وعلى هذا فإن مقال/ كتاب **إيباريستو كاريجو** إنما هو محاكاة لسيرة، غير أنه مكتوب باعتباره فصلا فى تاريخ أسطورى لبوينوس آيرس، وفى الوقت نفسه، كبيان (مانيفستو) أدبى، وإن كان تهكميا وملطفا. ولم يتخلَّ بورخيس فى يوم من الأيام عن هذا الكتاب وعلى مدى ثلاثة عقود من الزمن استمر فى أوقات فراغه فى إضافة صفحات وتصديرات واقتباسات أخرى باللغة الإنجليزية، وسرود قصيرة جدا، ورسائل – تتصل جميعا بموضوعها بطريقة ملتوية للغاية.

وهذه السيرة أيضا هى عمل رجل هياب، كما وصف بورخيس نفسه بعد ذلك بعدة أعوام، عندما نشر عمله **تاريخ عالمى للعار**. والشخصية "بورخيس" الذى يؤلف هذا الكتاب إنما هو محض اختراع مثل كاريجو، أما الطوبوغرافيا الخيالية للضاحية، والحد بين مدينة الطبقتين العليا والوسطى ومدينة الكومپادريتو، فإنها مرسومة باعتبارها أحد فضاءات أدب بورخيس ذاته. وبعيدا عن أن يكون سيرة، ومن الواضح أنه ليس كذلك، يمثل إيباريستو كاريجو نصا – أسبق pre-text وبحثا: المجلد الأول عن "تيلون" Telön الضواحى ذلك الذى يخترعه بورخيس تحت قناع بوينوس آيرس. وفى هذا المجلد، كما فى موسوعة تيلون، يمكن بطبيعة الحال أن يجد تصور الفن مكانا له. وسوف يعلق بورخيس فى وقت لاحق بقسوة إلى حد ما على البناء الأسطورى والأدبى **للحواف والكومپادريتو**. وفى تذييل **تقرير برودى** يشجب بورخيس الفانتازيا المحكمة الصنع لقصته القصيرة البوينوس آيرسية porteño (*) النموذجية جدا "رجل

(*) لفظة porteño ، صفة تشير إلى أولئك الذين ولدوا أو نشأوا فى بوينوس آيرس ، المدينة – المرفأ ، وتشير توسيعاً إلى الخصال الإيجابية والسلبية لسكان تلك المدينة .

الناصية الوردية"- فهي "أثر أدبي خيالي extravaganza أشهر مما ينبغي"، كما يكتب بورخيس. غير أن القصائد المكتوبة في العشرينيات، وهذه القصة، و **إيباريستو كاريجو**، كانت لحظات ضرورية في تطور كتابته، ورغم أنه يرفض الكثرة الباروكية المسرفة للكوتشيّيرو cuchilleros (المقاتلين بالسكاكين) في إنتاجه المبكر، فإن بورخيس لم يبتعد بنفسه بصورة كلية مطلقا عن "الأيديولوجيم" الذي صاغه في العشرينيات، والذي كانت له أصالة كونه أرجنتينيا بعمق دون الوقوع في المصيدة القاتلة لأيٍّ من النزعة القومية الأدبية التقليدية أو الواقعية الأدبية.

> إذا حاول المرء إنكار الوجود المستقل لأشياء مرئية وملموسة، فإنه يمكن أن يتوصل بسهولة إلى هذا الاستنتاج عن طريق التفكير: الواقع أشبه بتلك الصورة لأنفسنا التي تظهر من كل مرآة، محاكاة موجودة بسببنا، تأتي معنا، تُلوِّح لنا ثم تغادر، غير أنه يمكن دائما العثور عليها إذا ذهبنا نبحث عنها (١٠) .

ويستند هذا الإعلان المثالي للإيمان، الذي كتبه بورخيس عندما كان عمره يزيد قليلا على العشرين، إلى مجاز يركز على مفهوم المحاكاة. ويخترع الأدب، بصورة خاصة، تلك الفضاءات التي تكمن قوة إقناعها في الوهم الذي تخلقه، وفي النص (الذي يفرض ما يحب بورخيس أن يسميه، مستشهدا ب [صمويل تيلور] كولريدج [Samuel Taylor] Coleridge "الإرجاء الإرادي لعدم الإيمان"): ليس "كاريجو" **والحواف** بهذا المعنى محاكيات لشاعر أقل شأنا أو لبوينوس آيرس، بل بالأحرى لما يكتبه بورخيس و، قبل كل شيء، للمكان الذي كان يكتب فيه. وتقوم حقيقة تلك الشخصية وذلك المكان، على وجه التحديد، على أساس الاختراع.

وبهذه الطريقة، يُرسي بورخيس أسس أدبه عن طريق معارضة مفهومين سائدين. وقد قيل في كثير من الأحيان، كما أن هدفي هنا هو أن أبين، أن الكتب الأولى لبورخيس، ومقالاته في المجلتين الطليعيتين **بروا** Proa **ومارتن فييرو** Martin Fierro (انظر الفصلين ٧ و ٨)، تدلّ على قطيعة مع لوجونيس **والحداثة** modernismo ، ذلك

أن الكتب والمقالات تجيب على السؤال عن كيف نكتب بعد لوجونيس وفى معارضة له. ويبدو لى أن هذه النقطة واضحة بصورة كافية، و، لهذا، أفضل أن أنتقل إلى نقطة أخرى: إننى أعتقد أن بورخيس يقترح أيضا أدبا يكون مختلفا عن الرواية الريفية **دون سيجوندو سومبرا** لجويرالديس.

صحيح أن بورخيس لم يجعل جويرالديس مطلقا موضوعا لألعاب الإرهاب الأدبى التى لعبها على لوجونيس. ذلك أن جويرالديس كان إلى جانبه فى الحركات الطليعية للعشرينيات، وأدار **پروا** مع بورخيس، وقد اعترف جويرالديس غالبا، فى أحد مقالاته المفرطة فى المديح، بأن بورخيس كان بين أولئك الكتاب الشبان الذين كانوا يملكون رسالة تمثلت فى إصلاح وتجديد الأدب الأرجنتينى. ومع ذلك فإنه يمكن إثبات أن بورخيس رأى نفسه بعيدا جدا حقا عن المبادئ الجمالية التى تشكل أساس **دون سيجوندو سومبرا**. وكان لا مناص من أن تبدو **جاوتشية** gauchismo جويرالديس، فى نظر بورخيس، مركزة بصورة مفرطة. ومثقلا بالتفاصيل الريفية الدقيقة التافهة، ومليئا بأوصاف مهام الجاوتشو، وبالغ الاحترام والتبجيل فى موقفه إزاء **الكوستومبرية** costumbrismo، كان لا مناص من أن يكون جويرالديس روائيا إشكاليا فى نظر بورخيس.

وفى "الكاتب الأرجنتينى والتراث" El escritor argentino y la tradción، يقدم بورخيس نوعا من الدفاع عن **دون سيجوندو** يوقظ شكوكنا بعد قراءة مدققة :

> يقول لنا القوميون إن دون **سيجوندو سومبرا** هى النموذج لكتاب قومى؛ غير أننا إذا قمنا بمقارنتها بأعمال التراث الجاوتشى، فإن أول شىء نلاحظه يتمثل فى الاختلافات. **ودون سيجوندو سومبرا** مليئة بالاستعارات من نوع لا صلة له بالكلام الريفى غير أنها تشتمل على قدر كبير من استعارات الأوساط الأدبية الراهنة فى مونمارتر Montmartre . وكما هو الحال مع القصة الخرافية، فإن من السهل أن نجد فى هذه القصة تأثير **كيم** ***Kim*** لكيبلنج Kipling ، التى كانت أحداثها تجرى فى الهند والتى كانت، بالمقابل،

مكتوبة تحت تأثير **هكلبرى فين** *Huckleberry Finn* ملحمة الميسيسيبى لمارك توين Mark Twain . وعندما أُبدى هذه الملاحظة فإننى لا أرغب مطلقا فى التقليل من قيمة *دون سيجوندو سومبرا*؛ بل أريد، على العكس، أن أشدد على حقيقة أنه لكى يكون لدينا هذا الكتاب، كان من الضرورى لجويرالديس أن يستدعى التقنية الشعرية للأوساط الفرنسية فى زمنه وأعمال كيپلنج التى كان قد قرأها قبل ذلك بأعوام كثيرة؛ وبعبارة أخرى فإن أعمال كيپلنج ومارك توين واستعارات الشعراء الفرنسيين كانت ضرورية بالنسبة لهذا الكتاب الأرجنتينى، لهذا الكتاب الذى ، وأكرر، ليس أقل أرجنتينية لأنه تقبل مثل هذه المؤثرات (١١) .

والحقيقة أنه لا سبيل إلى دحض هذا الدفاع المبالغ فيه إلى حد ما عن **دون سيجوندو**، غير أننى أود، لهذا السبب على وجه التحديد، أن أفحص هذا التأكيد فى سياق المقال بكامله. وقبل هذا بفقرات قليلة كان بورخيس قد طرح تأكيده الشهير والمعروف جيدا، "انطلاقا من جيبون" d'après Gibbon، فيما يتعلق بغياب ذكر الجمال فى **القرآن** (*) ، وهو غياب كان مبررا حيث إن محمدا كان على ثقة من هويته العربية. ورأى بورخيس، مبالغا إلى حد تحويل حجته إلى مفارقة، أن عدم ذكر الجمال كافٍ لإثبات عروبة القرآن. ويسمح له هذا المثال بالتعبير عن توقه إلى أدب أرجنتينى متحفظ فى استعماله اللون المحلى. ولا يقف بورخيس عند هذا الحد بل يواصل لينتقد كتبه الأولى ("الجديرة بالنسيان والمنسية") التى كانت تغص بالكومپادريتو، والجدران

(*) الحقيقة أن القرآن لا يخلو من ذكر الجمل ، خلافًا لما يزعم بورخيس ، فقد ورد لفظ "الجمل" وهو الكبير من الإبل والحبل الغليظ وبهما فسرت الآية ٤٠ من سورة الأعراف ، كما وردت ألفاظ "جمالة" (جمع جمل) ، و"الإبل" (وهى الجمال ولا واحد لها من لفظها) ، و "الناقة" (الأنثى من الإبل والمراد بها ناقة صالح) ، و"البعير" (وهو ما يصلح للركوب والحمل من الدواب ، كالجمل والناقة) ، و"الأنعام" (جمع : نعم ، ومنها الإبل) ، فى عشرات الآيات ؛ راجع الألفاظ المعنية فى معجم ألفاظ القرآن الكريم ، الصادر عن مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، الجزء الأول ١٩٨٩ ، والجزء الثانى ١٩٩٠ . (المترجم)

الطينية، والضواحي الرثة. وبعد هذا مباشرة يأتى الدفاع المقتبس أعلاه عن **دون سيجوندو**.

وليس من الصعب أن نفكر فى هذا على أنه تناقض، غير أننى أفضل أن أنظر إليه على أنه حجة إضافية، تحتوى على قدر كبير من السفسطة، فى سجال بورخيس مع النزعة القومية الأدبية. ويأخذ بورخيس نصا يمثل فى نظر القوميين "جوهر" الأرجنتين، ويبين أنه فى الحقيقة ملقح تماما بإشارات عبر ثقافية كثيرة. كما أن التهكم الذى تنطوى عليه عبارة "العصابات المعاصرة فى مونمارتر"، التى لم يكن بورخيس مرتبطا بها، هو مجرد مفتاح من المفاتيح الكثيرة التى تقودنا إلى الاعتقاد أن بورخيس، بدلا من تقديم دفاع عن **دون سيجوندو**، ينظر إلى هذه الرواية، أيضا، على أنها نص- أسبق pre-text ، مستخدما إياها فى حجة سجالية حول النزعة القومية. وهو يمتدحها، غير أن الحجج التى تسبق وتتلو ذلك المدح تميل إلى حد كبير إلى إضعاف مدحه.

كانت **دون سيجوندو سومبرا**، فى نظر بورخيس، رواية كريولية بصورة بالغة الوضوح. والحقيقة أن غزارة الإشارات المحلية انتقصت من "طابعها الأرجنتينى" بدلا من إثباتها، إذ إنها كانت مستعملة بإفراط. كما أن التواتر وروح الاكتفاء الذاتى اللذين قدم بهما جويرالديس ما لدى **الجاوتشو** من تراث أدبى، وتجارب، ومعرفة، كان يتعارض مع ما اعتبره بورخيس السمات الأرجنتينية الأساسية: كان التحفظ والكتمان غائبين عن العرض الأسلوبى والسردى. والحقيقة أنه توجد فى **دون سيجوندو سومبرا** خيول أكثر من أن تسمح لنا بأن نأخذ بجدية دعاواها كنص قومى.

ويهيئ بورخيس الطريق لباقى حجته، ويقودها ببراعة إلى استنتاجها الأيديولوجى - الجمالى، عن طريق ترك رواية جويرالديس جانبا وعرض المسألة بطريقة مباشرة وعامة:

> ما هو تراثنا الأرجنتينى؟ أعتقد أننا يمكن أن نجيب عن هذا السؤال بسهولة وأنه لا توجد مشكلة هنا. وأعتقد أن تراثنا كله ينتمى إلى الثقافة الغربية، وأعتقد أن لنا حقا فى هذا التراث، أكثر من الحق الذى قد يكون

لسكان هذه الأمة الغربية أو تلك. وأنا أستدعى هنا مقالا بقلم ثورشتاين ڤيبلين Thorstein Veblen، عالم الاجتماع الأمريكى الشمالى، حول بروز دور اليهود فى الثقافة الغربية. وهو يتساءل عما إذا كان هذا البروز يسمح لنا بأن نحدس شيئا بشأن التفوق الفطرى لليهود، ويجيب بالنفى؛ ويقول إنهم بارزون فى الثقافة الغربية لأنهم يعملون داخل تلك الثقافة، وفى الوقت نفسه، لا يشعرون بأنهم مرتبطون بها بولاء خاص (١٢).

ويضيف بورخيس أن نفس الشىء ينطبق على الأيرلنديين وعلى الأمريكيين الجنوبيين بوجه عام: "إننا يمكن أن نعالج كل الثيمات الأوروبية، وأن نعالجها بدون غيبيات". إن نسيج الأدب الأرجنتينى محبوك بخيوط كل الثقافات؛ ويمكن أن يكون وضعنا الطرفى مصدر أصالتنا الحقيقية. إنه لا يقوم على اللون المحلى (الذى يقيد الخيال بالمعيار التجريبى) بل يقوم على القبول الصريح للمؤثرات.

وهذا على وجه التحديد هو ما يحققه بورخيس فى كتابه الأول من القصص، **تاريخ عالمى للعار**، مستعملا موادَّ مستعملة، روايات أوروبية لقصص شرقية، أو حيوات قطاع الطرق والأشقياء المسلحين الأمريكيين الشماليين، أو أحداثا لا وزن لها تقريبا تتعلق بقراصنة صينيين، أو أنبياء من الفرس، أو أمراء حرب يابانيين. وقد جاء **تاريخ عالمى للعار**، المنشور فى سنة ١٩٣٥، فى أعقاب كتاب بورخيس عن كارييجو؛ وكان يضم اثنتى عشرة قصة قصيرة سوف يصفها بورخيس فى وقت لاحق بأنها "تمارين رجل كان هيابا". (وربما هيابا بحيث لا يكتب قصصه الخاصة به، إلى حد أنه استخدم حبكات من مصادر متنوعة لكى يؤلفها – ومع ذلك جريئا بما يكفى لأن ينشر مجموعة بالغة اللانمطية والأصالة). وضمن الثقافة الغربية ورواياتها عن الشرق، يمضى بورخيس باحثا عن قصص طرفية هى غريبة على التراث الأدبى العظيم وهى تكشف، فى بعض الحالات ، عن ولعه بالنوع البوليسى من الكتابة أو حبه لروايات المغامرات. ومصادره كتب ثانوية أو غير مشهورة (باستثناء **الحياة على الميسيسيبى** *Life on the Mississippi* لمارك توين) يعيد كتابتها بحرية كاتب طرفى يعلم أنه يكتب فى أطراف العالم.

وهو يختار ثيمات غريبة مجلوبة بكل وضوح إلى حد أن السؤال عما إذا كانت أو لم تكن غريبة على ثقافة نهر پلاتى إنما هو سؤال لا معنى له تقريبا. وعلاوة على هذا فإن هذه الثيمات تمرّ بعملية إضفاء للطابع الكريولى الشفاهى تستبق بطريقة ذكية القصة الأخيرة فى الكتاب، والقصة الأولى لبورخيس عن **الكومپادرى** compadres، "رجل الناصية الوردية" Hombre de la esquina rosada (وهى ذاتها إعادة كتابة لـ "الرجال حاربوا" Hombres pelearon، وهو نصّ موجز للغاية كان قد نشر قبل **مارتن فييرو** بأعوام) .

وسوف يحاول بورخيس إثبات أن البُعْد/ الابتعاد distance، إذا جرى تصوره كإزاحة جغرافية وثقافية وجمالية، وإذا جرى افتراضه كحق أمريكى لاتينى، لا يجعل القصة ممكنة فحسب، بل يخلق الشروط اللازمة لمتعة القارئ. ومرة أخرى تغدو **دون سيجوندو سومبرا** هدفا لتهكم بورخيس فى القصة القصيرة "الإنجيل حسب القديس مرقص" El Evangelio según Marcos، المكتوبة بعد ذلك بعدة عقود فى ١٩٧٠ . وهنا يعطى بورخيس الشكل القصصى لنفس الأطروحة النظرية. ففى مزرعة ماشية فى ناحية خونين Junin، فى سهول الپامپا، قُرْبَ نهاية العشرينيات (من القرن العشرين)، يقطع فيضان طريق السفر على رجل من بوينوس آيرس فيُبقيه عند آل جوترى Gutres، وهى أسرة من العمال الريفيين:

> فى البيت كله، لم تكن توجد فيما يبدو مادة للقراءة سوى مجموعة من أعداد **المجلة الزراعية** *Farm Journal*، ودليل فى الطب البيطرى ، وطبعة فاخرة من الملحمة الأوروجوايية **تاباريه** *Tabaré*، **وتاريخ الماشية شورت هورن فى الأرجنتين** *Una Historia del Shorthorn en la Argentina*، وعدد من القصص الجنسية erotic أو البوليسية، ورواية جديدة اسمها **دون سيجوندو سومبرا**. وقد قرأ إسپينوزا Espinosa، محاولا بطريقة ما أن يملأ الفجوة التى لا يمكن تفاديها فى فترة ما بعد الغداء، فصلين من هذه الرواية على آل جوترى ، التى لم يكن أىّ من أفرادها يعرف القراءة والكتابة. ولسوء

الحظ، كان رئيس العمال من قبْل تاجر ماشية، وقد فشلت أعمال البطل، وهو تاجر ماشية آخر، في إثارة اهتمامه. وقال إن العمل خفيف وإن تجار الماشية كانوا يتنقلون دائما مصطحبين حصان حَمْل كان يحمل كل شيء يحتاجون إليه، وإنه لو لم يكن تاجر ماشية، لما كان بوسعه أبدا أن يرى أماكن نائية مثل لاجونا دي جوميث Laguna de Gómez، ومدينة Bragado، وانتشار أسرة نونييث Núñez في تشاكابوكو Chacabuco . (١٣)

ويتمثل ما يحققه بورخيس بهذه القراءة لـ **دون سيجوندو** على العمال الزراعيين المياومين peons، في نهاية المطاف، في إعادة تأكيد حرية أو، بالأحرى، ضرورة الامتزاج الثقافي. ولا يحصل آل جوترى على أيّ متعة من رواية جويرالديس، لأنهم يمكن أن يدركوا أنه لا يوجد هنا أيّ اختلاف بينها وبين عالمهم الريفي. أما الإنجيل الذي يقرأه إسبينوزا عليهم فيما بعد، فإنه، على العكس، يفتنهم بقصة هي في الوقت نفسه مليئة بالمعجزات وبما هو غرائبي. ونتيجة لهذا فإنهم، بالتصرف كقراء فعالين بصورة مأساوية، يعيدون تمثيل ذلك النص في **مزرعة الماشية** estancia عن طريق صلب الرجل الذي رواه عليهم. ولهذا فإن انفعالات آل جوترى تحركت ليس بالتشابه بل بالاختلاف. وتثبت هذه الحكاية الرمزية المشئومة عن قوة القراءة أن الاختلاط عبر الثقافي يمثل، في رأي بورخيس، إحدى الإستراتيجيات الإبداعية الضرورية لتحرير الابتكار الأدبي من دعاوى الواقعية والروتين التكراري للتجربة اليومية.

ويمكن أن نفهم "فونيس القوى الذاكرة" Funes el Memorioso على أنها إطار قصصي للاستعباد الذي يكون لتجربة مباشرة على خطاب. ويؤكد بورخيس أن فونيس يملك ذاكرة لانهائية غير أنه عاجز عن التفكير: "أن نفكر يعني أن ننسى الاختلافات، وأن نعمم، وأن نقوم بتجريدات. وفي العالم الحافل لفونيس، كانت هناك تفاصيل فحسب، مباشرة تقريبا في حضورها". (١٤) والأدب، على وجه التحديد (وبصورة نوعية)، ممارسة رمزية تُحْدِث قطيعة مع الطابع المباشر للذاكرة، والإدراك، والتكرار. ويتعامل الأدب مع ما هو متجانس، وهو يقطع، ويلصق، ويقفز على أشياء، ويمزج:

عمليات لا يستطيع فونيس القيام بها بمدركاته الحسية ولا، بالتالى، بذكرياته. وعند بورخيس، نجد الذاكرة الحقيقية مرتبطة بصورة عامة بالنسيان.

وإيرينيو فونيس Irineo Funes، مثل بورخيس، ساكن من سكان "ضاحية أمريكية جنوبية فقيرة"، محكوم عليه بأن يبقى أسيرا لمادة تجربته. ومغلقا داخل عالم لا توجد فيه مقولات بل مجرد مدركات حسية، ويكون على فونيس أن يحاول القيام بمهمة مستحيلة، من بينها فن التصنيف، وهو فى كثير جدا من الأحيان موضوع تهكم بورخيس، كما هو الحال فى "اللغة التحليلية لجون ويلكنز" El idioma analítico de John Wilkins . وبالفعل، يخترع فونيس نظاما لكلمات مصممة لتحل محل سلسلة لانهائية من الأعداد، وهى كاشفة للغاية فى آن معا للقوة الملغزة لذاكرته ولعدم جدوى المهمة:

> قال لى إنه فى ١٨٨٦ كان قد اخترع نظاما جديدا للعدّ، وإنه فى غضون أيام قليلة جدا كان قد تجاوز رقم أربعة وعشرين ألفا. ولم يُدوِّنه، إذ إن أىّ شىء كان يفكر فيه مرة واحدة لم يكن يضيع من ذاكرته أبدا. وكان أول حافز له، فيما أعتقد، انزعاجه من واقع أنه لا مناص من أن يحتاج الثلاثة والثلاثون جاوتشو المشهورون فى تاريخ أوروجواى (*) إلى رمزين وكلمتين (**)، بدلا من كلمة واحدة وحيدة ورمز واحد وحيد. ثم طبق هذا المبدأ العبثى على الأعداد الأخرى. وبدلا من سبعة آلاف وثلاثة عشرة، كان يقول (على سبيل المثال) **ماكسيمو بيريث** Máximo Pérez؛ وبدلا من سبعة آلاف وأربعة عشرة، **السكك الحديدية** El Ferrocarril؛ وتمثلت أعداد أخرى فى **لويس ميليان لافينور** Luis Melián Lafinur، **وأوليمار** Olimar، **والكبريت** azufre، **والسُّباتى** los bastos، **والحوت** la ballena، **والغاز**

(*) فى الأصل الإسبانى : "الثلاثة والثلاثون الشرقيون" J. L. Borges, Ficciones, Madrid, 1987, p. 129. ؛ وفى ترجمة الدكتور محمد أبو العطا : "رقم ثلاثة وثلاثين فى النظام الشرقى" فى : بورخيس ، الألف ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٨ ص. ٩٧ . (المترجم)

(**) فى المصدرين السابقين وفى الصفحتين ذاتيهما : "وثلاث كلمات" . (المترجم)

el gas، والمِرْجَل la caldera، ونابليون Napoleon، وأجوستين دى بيديا Agustín de Vedia . وبدلا من خمسمائة، كان يقول تسعة. وكان لكل كلمة رمز، نوع من العلامة؛ وكانت الكلمات الأخيرة فى السلسلة معقدة جدا. حاولت أن أشرح له أن هذه الرابسودية من التعبيرات غير المترابطة كانت تمثل على وجه التحديد، النقيض المباشر لنظام عددى [...] ولم يفهمنى فونيس أو رفض أن يفهمنى (١٥) .

ويوزع بورخيس تهكمه على مستويين. من جهة، هناك إشارة جلية إلى نظام "كلمات بدلا من أعداد" يستعمله المقامرون ووكلاء المراهنات فى ألعاب اليانصيب السرية وغيرها من ألعاب المراهنات – وهذا ما يضع اختراع فونيس فى السياق الثقافى الأكثر تفاهة. ومن جهة أخرى، يكشف عن صعوبات الترجمة من شفرة إلى أخرى. ويحاول فونيس أن يترجم، وهو يعبر عن اقتناعه بأن النظم تمثيلات تامة لما تمثله. ويزعم بورخيس النقيض على وجه التحديد: أن نترجم يعنى دائما أن نفقد، وأن نضع الشىء فى غير موضعه، وأن نحوِّر المعنى، وإذا لم يكن هذا مفهوما فإننا نقع فى مصيدة إيمان ساذج بالتطابق المطلق بين اللغات. وفى مواجهة النظم (الأنساق) العلاماتية (السيميوطيقية) والواقع، يمكن أن يبزغ أمل فى أن يكون التمثيل والنقل الأمين ممكنين.

وبوصفها حكاية فلسفية conte philosophique حول النظرية الأدبية، يمكن فهم "فونيس القوى الذاكرة" على أنها حكاية رمزية تبحث إمكانيات واستحالات التمثيل، لأن فونيس يعانى للغاية مشكلات ترجمة المدرك الحسى، والتجربة، وذكريات التجربة، إلى خطاب. وفونيس مسحور بما كان يمكن أن يسميه بورخيس المصادفة العشوائية للتمثيل الواقعى الطابع، ووضعه ميئوس منه: يتزامن أمد ما هو مسرود (المحكى) وأمد السرد (الحكى) فى خطابه بطريقة مثالية: "مرتين أو ثلاث مرات، كان قد أعاد بناء يوم كامل؛ ولم يتردد مطلقا، غير أن كل إعادة بناء كانت تحتاج إلى يوم كامل". ويجهل فونيس الحذف ellipsis ولا يمكن أن يفصم متصل continuum الزمن الذى يجرى تذكره لكى ينظمه التطوير البارع الصنعة للسرد؛ فهو ليس حرا فى أن ينسى، بل إنه،

بالتالى ، غير قادر على الاختيار. وعلى هذا النحو فإنه محكوم عليه بالتكرار، ومع أن خطابه فاتن كمسخ فلسفى فإنه لا يمكن مطلقا أن يطمح إلى الأصالة التى تحققها حرية الاختيار والرفض. ولا يمثل فونيس مفارقة بل يمثل صورة مغرقة فى المغالاة للنتائج المدمرة لواقعية مطلقة وساذجة تضع ثقتها فى القوة "الطبيعية" للمدركات الحسية والأحداث. وهو يجهل عملية بناء الواقع، وعلى هذا النحو فإنه عاجز عن بناء خطاب يمكن أن يحرره من عبوديته للمحاكاة memesis المطلقة. وإذا كان الزمن لانهائيا بالنسبة لفونيس (كما هو بالنسبة للرب)، فإن ذاكرته لن تواصل إحباط مساعيه. غير أن الأدب، مثل كل سرد، يقوم على المبدأ الذى لا يمكن تفاديه والمتمثل فى أن الزمن يقدم حَدًّا لتمثيل ما يجرى فى الزمن.

ولا شك فى أن بورخيس يعالج هنا مشكلة كيف نكتب بوجه عام، وليس فقط كيف نكتب فى الأرجنتين.غير أنه يبدو أن كلا السؤالين يتحدان معا فى القصة النظرية " بيير مينار مؤلف **الكيخوته**" Pierre menard, autor del Quijote . وفى هذه القصة، يُفضى التهكم والمفارقة إلى الازدواج، الذى يمثل على كل حال صيغة بورخيس المفضلة للحديث. وينتقد النص نفس المعرفة التى ينتجها. فبعد إتمام قائمة طويلة من التمارين المكتوبة التى تتصل، وإنْ بطريقة مثيرة للسخرية بصورة جلية، بالترجمة، وإعادة الصياغة، والباستيش pastiche، اضطلع مينار بمهمة إعادة كتابة رواية ثيربانتيس، كلمة كلمة:

> لم يُرِدْ أن يؤلف **كيخوته** أخرى – وهذا أمر سهل – بل **الكيخوته** ذاتها. ولا حاجة إلى القول إنه لم يفكر مطلقا فى تدوين آلى للأصل؛ لم يكن يقصد أن ينسخها. بل كان هدفه العجيب هو أن ينتج صفحات قليلة تتطابق – كلمة مقابل كلمة وسطرا مقابل سطر – مع صفحات ميجيل دى ثيربانتيس Mi-guel de Cervantes . (١٦)

ويؤكد بورخيس أن فصول **دون كيخوته** التى استطاع مينار أن يكتبها قبل موته "أدقّ" من فصول ثيربانتيس، رغم أنها، فى الوقت نفسه، متطابقة معها. فما معنى هذه

المفارقة؟ يغدو من الجلى أن عزو هذه الفصول من **دون كيخوته** إلى مينار يُثرى نص ثيربانتيس عبر الإزاحة والمفارقة الزمنية. ويجرى تحطيم فكرة الهوية الثابتة لنصّ، وكذلك فكرة التأليف authorship وفكرة الكتابة الأصيلة original . ومع منهج مينار فإنه لا وجود لكتابات أصيلة، ويجرى طرح الملكية الفكرية للنقاش. ويتم بناء المعنى فى فضاء حدودى تتجابه فيه القراءة والتأويل مع النص وعلاقته (المبهمة دوما) بأىّ مبرر للمعنى الحرفى والموضوعية. والحقيقة أن بورخيس يستخدم مفارقة مينار لكى يؤكد أن كل النصوص إنما هى إعادة كتابة لنصوص أخرى (فى تفاعل لانهاية له للتناص والمعنى) - وليؤكد أيضًا، فى الوقت نفسه، أن كل النصوص تجرى قراءتها على خلفية ثقافية تنظم المجرى العابر للمعنى فى نموذج تاريخى:

> فَلْنَفْحَصْ الفصل ٣٨ من الجزء الأول، "الذى يتناول الخطاب الطريف لـ **دون كيخوته** حول ‹الأسلحة والحروف›". من المعروف جيدا أن **دون كيخوته** (مثل [فرانثيسكو جوميث دى] كيبيدو [Francisco Gomez de] Quevedo فى مقطع مماثل ولاحق فى **ساعة الجميع** La hora de todos) حسم الجدال ضد الحروف ولصالح الأسلحة. وكان ثيربانتيس عسكريا سابقا: إن حكمه مفهوم. ولكنْ أنْ تقع **دون كيخوته** بيير ميار- المعاصرة ل **خيانة الكتبة** *La trahison des clercs* وبرتراند راسل - فريسة لمثل هذه السفسطات الضبابية!...

وتنطوى مقارنة **دون كيخوته** مينار بـ **دون كيخوته** ثيربانتيس على رؤية مذهلة. وعلى سبيل المثال، كتب هذا الأخير (الجزء الأول، الفصل التاسع): "... الحقيقة، التى أبوها التاريخ، غريم الزمن، ومستودع المآثر، وشاهد الماضى، وقدوة الحاضر وناصحه، ومستشار المستقبل". ولأنه مكتوب فى القرن السابع عشر، وكتبه ثيربانتيس "العلمانى العبقرى"، فإن هذا السرد إنما هو مجرد مدح بلاغى للتاريخ، ومن جهة أخرى، يكتب مينار: "... الحقيقة، التى أبوها التاريخ، غريم الزمن، ومستودع المآثر، وشاهد الماضى، وقدوة الحاضر وناصحه، ومستشار المستقبل". التاريخ **أب** الحقيقة: الفكرة مذهلة. ومينار، معاصر ويليام جيمس William James، لا يُعَرِّف التاريخ

على أنه بـحـث فى الواقـع بل على أنه أصله. والحقيقة التاريخية، فى نظره، ليست ما حـدث؛ إنها مـا نحكم بأنه حـدث. أما العبارات الأخيرة – فـهى پراجماتية بوقاحة (١٧) .

وعملية النطق enunciation تعدل كل قول. وكما شددت دراسة في اللغويات في القرن العشرين فإن هذا المبدأ يدمر وفى الوقت نفسه يضمن الأصالة كقيمة مفارقة ترتبط ب "النطق": إنه يأتى من نشاط الكتابة والقراءة، غير مرتبط بكلمات بل بكلمات فى سياق. وكنتيجة منطقية نهائية لهذه الفرضية، يؤكد بورخيس إنتاجية القراءة ويثبت استحالة التكرار؛ رغم أن كل نصٍّ يقدم تنويعا لموضوعات قليلة إلا أنه أيضا يكشف الاختلاف الجذرى بينها. وما من طريقة، كما يقول بورخيس أو يقول مينار، ليكون نصٌّ ما مثل قرينه تماما أو مثل نسْخة دقيقة (طبق الأصل) منه. وكل النصوص، من وجهة النظر هذه، أصيلة بصورة مطلقة، وهذا ما يساوى القول بأنه لا أحد يمكن أن يطمح إلى هذه النوعية الخاصة. وبورخيس مفتون بالترجمات (وهى أسلوب آخر للنسخ، أكثر مشقة، ربما، ومستحيل فى نهاية المطاف). وفى تعليقه على الروايات الهومرية كان بورخيس قد اكتشف من قبل أن "افتراض أن كل إعادة جمع للعناصر أدنى بالضرورة من الأصل إنما يعنى افتراض أن نسخة العمل 9 أدنى بالضرورة من نسخة العمل H حيث يمكن فقط أن توجد نُسَخ عمل لا غير. ويتفق مفهوم **النص النهائى** definitive text فقط مع الدين أو مع الإنهاك"(١٨) .

ويتـألف الأدب من نُسَخ. وتصور مفارقة پيير مينار عملية الكتابة، عن طريق حملها إلى حدود السخف والاستحالة، ولكنْ مع جعلها واضحة فى الوقت نفسه. وتقدم هذه الأطروحة، التى تكونت فى الطرف الجغرافى – الثقافى لنهر پلاتى ، موقفا جديدا للكاتب وللأدب الأرجنتينى ، اللذين لا ينبغى أن يكون على عملياتهما من الامتزاج، ومن الاختيار الحر دون "تكريسات" (إذا استخدمنا تعبير بورخيس)، أن تحترم النظام الهيراركى المعزوّ إلى أعمال أصلية أصيلة. وإذا كان لا وجود لأصالة ترتبط بالنص، بل فقط بكتابة أو قراءة نصٍّ، فإن دونية الأطراف تختفى ويكون للكاتب الطرفى أو الكاتبة الطرفية الحق فى نفس دعوى أسلافه أو أسلافها أو المعاصرين الأوروبيين له أو لها.

الهوامش

(١) *Cuaderno San Martín, Luna de enfrente and Fervor de Buenos Aires.*

(٢) Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanze*, Buenos Aires pp. 8-9.

(٣) 'A la calle Serrano', in *Indice de la poesía americana.*

(٤) 'Un patio', in *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires 1923

(٥) 'Barrio Norte', from *Cuaderno San Martín, in J. L. Borges, Poemas (1922 - 1943),* Buenos Aires 1943.

(٦) J. L. Borges, *Prólogos con un prólogo de prólogos,* Buenos Aires 1975, p. 94.
والنص المقتبس مكتوب فى ١٩٦٢ .

(٧) *Inquisiciones*, Buenos Aires, 1925, p. 58.

(٨) "يتضح أن هذه السيرة البريئة نصٌ متمرد وخبيث"، كما تكتب سيلبيا موللوى: Sylvia Molloy, *las letras de Borges*, Buenos Aires 1979. p. 27

(٩) *Evaristo Carriego*, Buenos Aires 1965, p. 11.

(١٠) *Inquisiciones*, p. 119.

(١١) 'The Argentine Writer and the tradition', *Labyrinths*, London 1970, p. 216.

(١٢) *Labyrinths*, p. 218. وعلى أساس هذا الاستشهاد نفسه، تقوم سيلبيا موللوى بتطوير مفهوم "طرفية (جانبية)" بورخيس فى الثقافة الغربية.

(١٣) 'The Gospel According to Mark',

(١٤) 'Funes the Memorious', in *Labyrinths*, p. 94.

(١٥) 'Funes the Memorious', in *Labyrinths*, pp. 92-3.

(١٦) 'Pierre Menard, Author of the Quixote', *Labyrinths*, pp. 65 - 6.

(١٧) *Labyrinths*, pp. 68-9.

(١٨) 'Las versiones homéricas', in *Discusión, Obras completas,* Buenos Aires 1975, p. 239.

الفصل الثالث

التراث وصراعات التجديد

لا يمكن الإحساس بالحنين إلا إلى شيء جرى فقدانه، في الواقع أو في الخيال. وفي بوينوس آيرس، التي حولتها عمليات التحديث الحضري، والتي كانت المدينة الكريولية مجبرة فيها على أن تلوذ بقليل من الحواري والأزقة، وتعرضت حتى هناك لتغيرات أثرت في كل من صورتها المادية والجغرافية، اخترع بورخيس ماضيا. وقد عمل بورخيس بعناصر اكتشفها (أو نسبها إلى) الثقافة الأرجنتينية للقرن التاسع عشر، وكانت في رأيه ثقافة ذات صلابة لا توجد في الكتب بقدر ما توجد في نوع من التراث العائلي. ومع ذلك فحتى هذه الشذرات، الماثلة في الصور والمآثر المضمحلة لأسلافه الكريوليين، كانت مهددة بالزمن والحداثة والنسيان.

أسلافي بدأوا صداقة

مع هذه الأصقاع النائية

فاتحين انغلاق السهول ...

وأنا، كساكن مدينة، لم أعد أعرف هذه الأشياء.

إنني أتحدر من مدينة، من حي، من شارع. (١)

وكأرجنتيني، كان بورخيس جزءاً من تراث مهدد بالأخطار. ومهما كان حضور هذا التراث عنيدا فقد كان يحس بأنه ينتمي إليه بقدر ما ينتمي هو أيضا إليه. غير أن بورخيس ، مثل أسلافه الإسبان، الذين أقاموا صداقة مع سهول الپامپا، فقدَ صلته

"الطبيعية" بأوروبا. ورغم أنه تعلم فى جنيف وكان صديقا، فى مدريد، للكتاب الألترايستا ultraista (الراديكاليين ، المتطرفين) الذين التقى بهم عندما كان لا يزال صغيرا جدا، ورغم أنه يوضح بصورة متكررة أن الروايات الأولى التى قرأها طفلا - حتى **دون كيخوته**، التى قرأها مترجمة - كانت بالإنجليزية، لم يكن بوسع بورخيس إلا أن يحس بمشكلة ثقافة كانت توصف بأنها أوروبية ولكنها لم تكن كذلك مطلقا، لأنها تطورت فى بلد طَرَفِىّ peripheral وامتزجت بالعالم الكريولى. وإذا كان بمستطاعه أن يدخل ويخرج كما يحلو له بين ثقافتين، فقد كان لهذه الحرية ثمنها. وكان بوسع بورخيس أن يجيب: هذه هى حرية الأمريكيين اللاتينيين، وهو ما يؤيده إدراك وجود شىء مفقود. والحقيقة أن قراءة كل الأدب العالمى فى بوينوس آيرس، وإعادة كتابة بعض نصوصه، تجربة لا يمكن أن تقارن بتجربة الكاتب الذى يعمل أو الكاتبة التى تعمل على الأرضية الآمنة لوطن يقدم له أو لها تراثا ثقافيا نقيا. ورغم أنه يمكن الجدال فى أنه قلما يكون هذا هو الحال مع كبار الكتاب الأوربيين فى القرن العشرين إلا أن أولئك الذين خارج التراث الأوروبى يعتبرون أن الأوروبيين المنتمين إلى ثقافات قومية متعددة تربطهم صلة وثيقة بثقافاتهم "الطبيعية" natural . غير أن واقع أنهم منغرزون بعمق فى ثقافة هى محتومة، بالنسبة لهم، يجردهم من ذات الحرية التى يمكن أن يتمتع بها الأمريكيون اللاتينيون. إن الحرية هى قدرنا.

وقد أبرز بورخيس حدود وتناقضات هذه الحرية فى العديد من القصص المتماثلة جدا فى اختلافاتها: "*الجنوب*" El Sur، و"*النهاية*" El fin، و"*قصة المحارب والأسيرة*" Historia del guerrero y de la cautiva . وسنرى الآن كيف تكشف هذه القصص بعض الموضوعات الرئيسية فى أدب بورخيس.

وتتناول "*النهاية*" معنى ومكان الثقافة الأرجنتينية وتحاول الإجابة عن السؤال الآتى: ما هى العناصر التى تشكل الأدب الأرجنتينى، وكيف يرتبط الأدب الأرجنتينى بالأدب العالمى؟ وهى كاشفة أيضا فيما يتعلق بإحساس بورخيس بامتلاك ماضٍ أدبى وثقافى: الطرق التى يُحوِّر بها تراثا ثقافيا.

وكان على الطليعة الأرجنتينية فى العشرينيات والثلاثينيات، والتى انتمى إليها بورخيس، أن توازن نفوذ بعض الكتاب المهمين جدا، وبصورة خاصة ليوپولدو لوجونيس، الذين كانوا يتبوأون مركز النظام الأدبى. والحقيقة أن لوجونيس لم يكن فقط الحداثى **modernista** الأكثر أهمية، والنِّدّ الوطنى لداريو، بل كان أيضا المثقف الأبرز والأكثر نفوذا. وباعتباره الشاعر المتوّج، كان لوجونيس يمثل ما كانت تنفر منه الطليعة الأدبية، وما كان ينفر منه بورخيس نفسه: القوافى الأنيقة، والصور الفخمة، والغرائبية البالغة التنميق، والإثارة الجنسية المنحطة. وكشخصية عامة، أكد لوجونيس بوقار تفوقه واستغل على نطاق واسع نفوذه الهائل فى إصدار الأحكام على قيمة الأدب المعاصر. وكان ينشر فى الجريدة الذائعة الصيت **لا ناثيون** **La Nación** . وكانت آراؤه الأشد تباينا حول موضوعات كثيرة مختلفة يجرى تبنيها باعتبارها موثوقة وكانت النخبة الاجتماعية والثقافية، بما فيها رئيس الجمهورية ووزراؤه، يحتشدون فى محاضراته، التى كانت بمثابة أحداث كبرى فى الحياة الثقافية لبوينوس أيرس.

وفى عام ١٩١٦ ، قدَّم لوجونيس تفسيرا واسع التأثير للغاية للقصيدة الجاوتشية، **مارتن فييرو**، التى كتبها خوسيه إيرنانديث José Hernández فى القرن التاسع عشر، والتى قرأها لوجونيس على أنها ملحمة قومية. [٢] وفى نظر لوجونيس، كان الجاوتشو مارتن فييرو، الشخصية الرئيسية فى القصيدة، رمزا للسجايا والقيم الأرجنتينية. اكتسبت هذه الأسطورة قوتها من ذات واقع أن الجاوتشو، كأعضاء ينتمون إلى سكان ريفيين أحرار فقراء لم يتم دمجهم بالكامل فى سوق العمل لكنْ كان يتم إكراههم على دخولها وفقا لاحتياجات استغلال بدائى جدا لسهول الپامپا، وإلا تم تجنيدهم فى الجيش للدفاع عن الحدود ضد الإغارات الهندية، ولم يعودوا يوجدون فى السهول. كانوا قد اختفوا، ليحلّ محلهم الأجراء الريفيون الذين عملوا فى المزارع الكبيرة estan-cias، وحذقوا المهارات التقليدية لآبائهم وأجدادهم بالسكين، وحبل صيد الأبقار، والحصان، غير أنه كان لم يعد لديهم شىء من تمرد وعصيان الجاوتشو.

قدّم لوجونيس قصيدة **مارتن فييرو** (المنشورة فى جزأين، فى ١٨٧٢، و ١٨٨٠) على أنها قصيدة رمزية allegory للماضى الأرجنتينى ورمز للجوهر الأرجنتينى. وكان هذا تلفيقا مناسبا لتلك الفترة التاريخية. ذلك أن المهاجرين القادمين من إيطاليا، وكذلك

من ألمانيا وأوروبا الوسطى، كانوا يصلون بالآلاف إلى بوينوس آيرس، وكان المثقفون قلقين إزاء مستقبل ثقافتهم ومستقبل ما أخذ بعضهم يسميه "العِرْق الأرجنتيني"، الذى كانوا يعنون به النخبة وذلك القسم من سكان الطبقة العاملة الذين يمكن تتبّع أصولهم إلى العهد الاستعمارى الكولونيالى. وقد اعتاد الناس أن يحفظوا القصيدة الجاوتشية **مارتن فييرو** عن ظهر قلب، وكان يتم تدريسها فى المدارس جنبا إلى جنب مع الرواية الرسمية للتاريخ المحلى التى كان الجاوتشو وفقا لها يبذلون أرواحهم عن طيب خاطر فى حروب الاستقلال ضد إسبانيا فلا يكون جزاؤهم إلا عدم الاستقرار الاجتماعى، فيما وسّعت الدولة القومية سيطرتها على كل أراضى الأرجنتين، حيث قامت بتصفية المقاومة الإقليمية وشنت حملات إبادة جماعية ضد الهنود. وقدّمت القصيدة الأساس لإعادة تنظيم أسطورية لتاريخنا فى القرن التاسع عشر ولنموذج لا يقل أسطورية للجنسية (القومية) nationality . وكثيرا ما كان يستشهد بثيمات من **مارتن فييرو** وكثير من مقاطعها، ليس فقط أعضاء من السكان الكريوليين بل أيضا مهاجرون اتخذوا الجاوتشو رمزا للجنسية (القومية) التى كانوا يحاولون فهمها والاندماج فيها.

اعتبرت النخبة الكريولية، التى ينتمى إليها بورخيس، أن **مارتن فييرو** قصيدة ينبغى أن تتبوأ مكانتها عند الأصول الأسطورية للثقافة الأرجنتينية وأنها، فى الوقت نفسه، نصٌّ مكرّس كقاعدة معيارية canonical . وكان الجاوتشو بوصفهم كذلك قد اختفوا، غير أن فضائلهم امتزجت فى الشخصية الأرجنتينية وكان من الممكن تقديمهم كنموذج ومرشد للاندماج الأيديولوجى والثقافى للمهاجرين. والواقع أن الجاوتشو مارتن فييرو لم يكن مجرد شخص مفعم بالفضائل. وفى قصيدة خوسيه إيرنانديث، أساءت إليه الشرطة، وفقد أسرته وممتلكاته القليلة، وصار طريدا للعدالة. وكان قد حارب الهنود بعد تجنيده الإلزامى فى الجيش الحدودى ، حيث لقى بؤسا وظلما أكثر. وكان قد هرب وفرّ إلى منطقة الهنود لكى يتفادى عواقب هذه الجريمة وعواقب أعمال أخرى، ليست كلها مشرفة. كان قد قتل دون سبب واضح، واستفزّ إلى مبارزات دون دافع جلى، وأهان أناساً بدافع الاستئساد أو بسبب السُّكْر، كما كان الحال فى حادثة الجاوتشو الأسود الذى يواجه مارتن فييرو أخاه فى نهاية المطاف فى قصة بورخيس. وعلى وجه العموم، كان مارتن فييرو شخصية معقدة، ضحية لنظام جائر وكذلك مقاتلا

ريفيا بالسكاكين غير مروَّض. ومن المدهش أن النخبة الكريولية نجحت فى تحويله إلى مثال للشخصية القومية (متغاضية عن طبيعته المتمردة)، فى حين حوَّله فوضويون من ذوى أصول من المهاجرين إلى نموذج وملهم للتمرد الاجتماعى. وهكذا كان على أىّ شخص يكتب فى الأرجنتين فى العقود الأربعة الأولى من القرن العشرين أن يبحث ويجاهد فى سبيل فهم أسطورة الجاوتشو، سواء ليرفضها، أو يُنقحها، أو يتبناها . وقد استخدم كل من الطليعة والفوضويين اسم مارتن فييرو عنوانا لمجلتين مهمتين جدا: الملحق الثقافى لمجلة فوضوية، ومجلة ثقافية، أصدرها فى منتصف العشرينيات شعراء وكتاب شبان، بينهم بورخيس (انظر الفصل السابع). كان فييرو ميرَاثا ثقافيا لدى كل شخص تقريبا فى المجال الفكرى والسياسى شىء يقوله عنه. وكان معنى القصيدة موضوعا لمجادلات وصراعات كثيرة فى تكوين الهيمنة الثقافية، وعندما أعادت الطليعة تفسير القصيدة دخلوا فى جدال جمالى وأيديولوجى مع القراءة التى تكرسها كقاعدة معيارية canonical التى عبر عنها عدوُّهم الأدبى لوجونيس.

ولم يكن بورخيس استثناء. وقد كتب الكثير جدا من المقالات عن **مارتن فييرو** والأدب الجاوتشى، وتصديرات ومقدمات لطبعات كثيرة من **مارتن فييرو**، وكتابا صغيرا عن القصيدة فى منتصف الخمسينيات. وكانت **مارتن فييرو** أحد هواجسه الأدبية، وحتى فى وقت متأخر كالستينيات نجده يعلن فى **الصانع** *EL hacedor* أن معارك الحروب الأهلية وحروب الاستقلال يمكن أن تُنْسَى، وأن بيرون Perón ذاته يمكن أن يُنْسَى ذات يوم، غير أن إيرنانديث كان قد حلم بمبارزة بين اثنين من الجاوتشو سوف تتكرر إلى أجل غير مسمى: الجيوش المنظورة ذهبت إلى حال سبيلها وتبقى فقط مبارزة بائسة؛ هذا الحلم لرجل واحد صار جزءا من ذكريات الجميع"(٣) .

وفى معارضة لوجهة نظر لوجونيس عن **مارتن فييرو** باعتبارها ملحمة قومية، يوضح بورخيس أنها تحتوى على عناصر عديدة ذات طابع روائى. فالأبطال الملحميون، فيما يؤكد بورخيس، ينبغى أن يكونوا معصومين؛ أما **مارتن فييرو** فإنه غير معصوم أخلاقيا، ومن خلال عدم العصمة هذا ينتمى إلى تراث الشخصيات فى الروايات. وبخلق هذه الشخصية وصل إيرنانديث بالتراث الجاوتشى إلى نهايته، لأن قصيدته كانت الأكثر كمالا فى مجموعة القصائد الجاوتشية ولم يكن بالمستطاع بعدها أن يُكتب

إلا أدب جاوتشيّ رديء. غير أنه كان قد ترك أيضا لكتاب المستقبل كِتابا يمكن أن يُقرأ وتُعاد قراءته، ويُعَلَّق عليه وتُعاد كتابته مثل (وفقا لمقارنة بورخيس) الكتاب المقدس وهوميروس.

إذن، من ناحية، كان ينبغى اعتبار **مارتن فييرو** نصًا أساسيا من نصوص الأدب الأرجنتيني. وقد اعتبر بورخيس تفسير لوجونيس عديم الجدوى ومؤسفا بعمق: كان تشبيه الجاوتشو بالشخصيات الهومرية يمثل إحدى أفكاره الأكثر ادِّعاء وحمقا. وكان لا مناص من تحرير القصيدة من العبء الثقيل للحمة لوجونيس والنقد المبالغ فيه ثم إعادة دمجها فى تراث يمكن أن يتضح أنه مُثْر للأدب الراهن. والواقع أن القصيدة كان ينبغى قراءتها، ثم تحريرها من القيود الثقيلة للتفسيرات السابقة.

وقد حقق بورخيس هذا بطريقتين: من خلال مقالاته عن **مارتن فييرو** وقصائد أخرى من مجموعة القصائد الجاوتشية، ومن خلال بعض النصوص القصصية المهمة جدا. وسنبحث هنا هذه الإستراتيجية الثانية: ما فعله بورخيس بـ **مارتن فييرو** فى قصصه القصيرة. ورغم أنه يمكن العثور على دلائل فى قصص عديدة فقد اخترتُ واحدة، هى *"النهاية"*، لأنه يبدو لى أنها فى آن واحد تُنْهِى مجموعة القصائد الجاوتشية وتعترف بأهميتها فى الأدب القومى – رغم أن هذا شىء ما كان يمكن أبدا أن يفعله بورخيس، وكذلك أولئك الأكثر كوزموبوليتانية من الكتاب الأرجنتينيين، بصورة صريحة.

وفى قصة *"النهاية"*، المكتوبة فى ١٩٤٤، يصور بورخيس موت مارتن فييرو، فى مبارزة. وفى النشيد الأخير من قصيدة إيرنانديث، يفارق فييرو أولاده بعد سماع قصة حياة كل منهم (كانوا قد ظلوا مفترقين طوال عشرين سنة، وكانت فترة عانت خلالها الأسرة كلها). وهم يتفرقون الآن من جديد لأن الحياة المأساوية للجاوتشو، كما يقول فييرو، تمنعه من تأسيس بيت والعيش مع أسرته. وهو طريد للعدالة، لأنه قتل رجلا، أسود Moreno، بلا سبب؛ وهو طريد العدالة لأنه هرب من الجيش عندما كان يخدم على الحدود ضد الهنود. ورغم أن فييرو ندم على جرائمه (التى يعتقد أن المجتمع مسئول عنها جزئيا) وتاب، إلا أنه يعلم أنه ليست لديه فرصة العيش فى سلام داخل

العالم الكريولى الريفى. ومتقبِّلا قدَر الترحال هذا، يركب مبتعدا، واعدا بأن لا يعاود الظهور وبأن يظل صامتا إلى الأبد بعد ذلك. غير أنه يؤكد، قبل الرحيل، أن كل الأخطاء المقترفة لا مناص من دفع ثمنها، فى بيت شعر شهير:

No hay plazo que no se cumpla

ni deuda qua no se pague

كل دَيْن يحلّ أجله لا مفرّ

كل حساب تأتى ساعته لا مفرّ

وفى قصيدة إيرنانديث، ذبح مارتن فييرو الجاوتشو ذا الأصل الأسود، عند مدخل **بولبيريا** pulpería (مطعم ومشرب ريفى) بلا أىّ سبب، مدفوعا بمجرد النزوة والتحامل الاجتماعى. وفيما بعد، تحدّاه أخٌ لهذا الجاوتشو الأسود أن يغنّى لكى يكتشف أيهما أفضل فى ارتجال الموضوعات الراهنة بمصاحبة جيتار. وفى هذه المسابقة (التى سمّاها الجاوتشو "پايادا" payada) يكون فييرو هو الفائز من جديد. غير أن هناك دَيْنًا أخلاقيا عليه أن يسدده، وأخو الأسود له الحق فى أن يتوقع أن يعود فييرو ويمتثل للقانون العرفى للثأر لقتل غير مشروع. وفييرو يعرف هذا ولا يحاول الهرب من قدَره. ومع هذا فإن هذا اللقاء الثانى بين فييرو وأخى ضحيته لا يحدث فى القصيدة أبدا.

تخيَّل بورخيس قصته من هذه النقطة فصاعدا، أىْ أنه تخيل ما لم يكتبه إيرنانديث مطلقا، وكتبه بنفسه. لقد مضت سبعة أعوام منذ اليوم الذى غنّى فيه فييرو "الپايادا" مع أخى الأسود. وفييرو الآن رجل مسن تقريبا، ينتظر الموت دون آمال سوى أمل واحد: أن يموت موتا لائقا. ووفقا لقانون الشرف عنده، يمكن أن يوجد الموت اللائق، فى حالة رجل هناك ديون أخلاقية عليه أن يسددها، فى مبارزة. ويشاركه الأسود هذا الاعتقاد: رغم أنه لم يقاتل فييرو فى المرة السابقة إلا أنه رآه ، لأنه كان غير راغب فى إجراء مبارزة أمام أولاد فييرو، فهو صبور بما يكفى لانتظار فرصة ثانية. إنه يعرف أنه سيلتقى من جديد بفييرو عما قريب، وهو يعرف أن فييرو سوف يأتى إليه لكى يسدد دَيْنه، لكى يلقى جزاءه عن الجريمة المقترفة عندما قتل فييرو أخا الأسود.

وتبدأ قصة بورخيس بالأسود بمفرده فى **پولپيريا** ينتظر فييرو: إنه يعرف أن فييرو سيفى بهذا الموعد الضمنى. وفييرو، من جانبه، لا رغبة عنده فى الهرب، لأن المبارزة المحتومة التى ستحدث تُعَدّ طريقة طيبة كأىّ طريقة أخرى لوضع حد لحياته. وهو يعرف أن كل دَيْن لا مفرّ من سداده بطريقة أو بأخرى، والمبارزة طقس عتيق يحترمه: إنها راسخة الجذور فى ثقافته وفى حسِّه بالشرف. "القدَر جعلنى أقتل والآن، مرة أخرى، وضع سكِّينا فى يدى"؛ هذا ما يقوله فييرو للأسود عندما يصل، أخيرا، إلى ال **پولپيريا**. وينهمك الرجلان فى حوار يكون الشرف والقدَر موضوعيه الرئيسيين: "كنت واثقا، يا سنيور، من أننى يمكن أن أعتمد عليك"، يقول الأسود. "وأنا عليك"، يردّ فييرو، ويضيف: "جعلتك تنتظر أياما كثيرة، لكنْ ها أنا ذا". ويستدعى الأسود لقاءهما السابق، قبل سبعة أعوام، عندما لم يقبل فييرو المبارزة لأن أولاده كانوا حاضرين. "قلتُ لهم، بين أشياء أخرى، أنه لا ينبغى أن يسفك رجل دم رجل آخر". ويردّ الأسود: "حسنا فعلتَ. بهذه الطريقة لن يكونوا مثلنا"(٤) .

وهذا كل ما حدث تقريبا: يستدعى كل من الشخصيتين ماضيه، الماضى الذى رواه إيرنانديث فى قصيدته فى ١٨٧٢ و ١٨٨٠ . ويكتب بورخيس نهاية لها - ونهاية لمجموعة القصائد الجاوتشية. وعلى هذا النحو، يدمج بورخيس هذه المجموعة فى الأدب ويرسم لوحة نهائية لفييرو كرجل مسنّ يوشك على الموت. وفييرو بورخيس، بالاختلاف تماما عن اللوحة التى رسمها لوجونيس للجاوتشو كبطل قومى ملحمى، رجل رزين يحترم قدَره ويعرف أنه لا يمكن عمل شىء لتبديله. غير أنه، بعيدا عن أن يكون نموذجا قوميا، رجل مهزوم لا يمكنه إلا أن ينتظر موتا لائقا. ومن وجهة نظر أخلاقية، تتلاءم هذه النهاية مع ثقافة ريفية، حيث القدرية نوع من الفلسفة الشعبية؛ وحيث الانتقام حق. وبهذا المعنى فإن بورخيس يضع يده على البُعْد الأيديولوجى لقصيدة إيرنانديث ويحررها من *التفسير الملحمى* للوجونيس وأمثاله من الكتاب. إن فييرو ليس بطلا، بل هو رجل راسخ الجذور بعمق فى الثقافة البدائية للسهول. والحقيقة أن فييرو، بقبوله لقدَره، يصير شخصية من شخصيات قصص بورخيس.

ومن وجهة نظر أخرى، لِنَقُلْ إنها رمزية، يفعل بورخيس هنا ما لم يفعله لوجونيس ولا إيرنانديث: إنه يضع نهاية للمجموعة الجاوتشية، وكأنه يؤكد أن قصيدة **مارتن فييرو**

يجب أن تُعاد كتابتها، بإضافة موت فييرو إلى النهاية المفتوحة لقصيدة إيرنانديث قبل أن يكون بوسعها أن تصير، من جديد، مصدرا منتجا للأدب الأرجنتيني. غير أن إعادة الكتابة هذه تعني أيضا، رمزيا، نهاية فييرو كشخصية ورمز: يسدد فييرو ديونه بموته وقبل كل شيء فإن فييرو يهزمه شخص ما (أسود Moreno، رجل من عِرْقٍ آخر، يُعَدّ أدنى من السلالة الكريولية) ما كان ليهزمه في قصيدة إيرنانديث.

وتمثل علاقات التناصّ بين القصيدة والقصة مفتاحا لأدب بورخيس ولموقفه تجاه الماضي التاريخي والثقافي للأرجنتين. ومرة أخرى، يعلن بورخيس بوضوح في تأمل حول قصيدة مارتن فييرو (في قطعة صغيرة يقوم فيها بإعادة رواية قصة حياة إحدى الشخصيات الرئيسية في القصيدة، الجندي وطريد العدالة لاحقا تاديو إيسيدورو كروث(*)) أن قصيدة **مارتن فييرو** "كتاب رائع؛ أيْ أنه كتاب يمكن أن يكون موضوعه ‹كل شيء لكل الناس›، ذلك أنه قابل لتكرارات، وروايات، وتحريفات لا تنفد تقريبا"(٥).

الروايات والتحريفات: هذه بالضبط هي قراءة بورخيس للتراث الأدبي. أوّلا، كان هناك إيباريستو كارييجو، وكان شاعرا شعبيا ثانويا حوّله بورخيس إلى نوع من الاستباق لأدبه هو؛ ثم جاءت القصص الثانوية التي أعاد حكايتها في **تاريخ عالمي للعار** وأخيرا هناك إعادة كتابته لـ **مارتن فييرو**، التي يتخذ فيها ما يقول إنه الموقف الوحيد الذي يمكن أن يكون لشخص إزاء التراث: الخيانة. ويتمثل أسلوب هذه الخيانة في معارضة تفسيرات أخرى للنص، وفي العودة إلى إيرنانديث ذاته، وتخطي القراءة المدعية للقصيدة على أنها ملحمة. وهو بهذا يطور في "*النهاية*" إحدى ثيماته الأكثر ثباتا: أن "المرء" يجب أن يمتثل لقدره، الذي يعيد في صورة **قدر داخل قدر** **en abîme** إنتاج المصير الذي عاناه آخرون.

غير أن بورخيس- بتقديم موت مارتن فييرو - إنما يقوم بقتل أشهر شخصية أدبية في الثقافة الأرجنتينية. إنه يغلق القصيدة التي كان إيرنانديث قد تركها مفتوحة:

(*) في قصة : سيرة تاديو إيسيدورو كروث ١٨٢٩ – ١٨٧٤ Biografia de Tadeo Isidoro Cruz 1829 - 1874 . (المترجم)

يمثل موت مارتن فييرو فى آن معا موت شخصية ونهاية مجموعة – أسطورية أدبية. وبهذه الطريقة، يجيب بورخيس على سؤال أيديولوجي وجمالي: ماذا ينبغى أن يفعل كاتب طليعى مع التراث؟ ويمثل دمج قصته *"النهاية"* فى المجموعة الجاوتشية طريقة أصيلة فى التعامل مع هذا السؤال. والحقيقة أن بورخيس لا يرفض الماضى بأكمله in toto، إنه على العكس يتصدى للنص الأهم (النص المقدس) وينسج قصته هو بالخيوط التى كان إيرنانديث قد تركها سائبة فى قصيدته. وهكذا تجرى إعادة تصوير، وفى الوقت نفسه تعديل، قصة مارتن فييرو إلى الأبد.

وسأبحث الآن *"الجنوب"* و*"قصة المحارب والأسيرة"*، آخذةً كلتا القصتين معا إذ إنه، بمعنى ما، يمكن أن يقرأهما المرء باعتبارهما نسختين مختلفتين من نفس الثيمة. ويُعَدّ خوان دالمان Juan Dahlmann، الشخصية الرئيسية فى *"الجنوب"*، مثل بورخيس نفسه، نتاج تهجين الثقافات. ومن المعروف جيدا أن جدة بورخيس كانت امرأة إنجليزية انتقلت إلى أسرة كريولية بالزواج من رجل كان، فى حوالى ١٨٧٠، يقود منشأة عسكرية على حدود الإقليم الهندى. كما أن من المعروف جيدا أيضا أن بورخيس أخبر قراءه، فى مناسبات عديدة، أنه تربّى فى حيّ نمطى من أحياء بوينوس آيرس هو حيّ پاليرو (حيث عاش إيباريستو كارييجو أيضا)، وأنه يتذكر أنه كان يسمع موسيقى الجيتار ويرى **الكومپادريتو** أو رجال السكاكين الذين كانوا شجعانا بصورة أسطورية وكانوا خارجين على القانون أو حراسا شخصيين لسياسيين محافظين – أو كلا النوعين فى الوقت نفسه. وهو يحكى لنا عن بيت طفولته القديم، الذى كانت تفصله عن الشارع البوابة الحديدية ذات المعمار الكولونيالى، و، فى تلك البيئة الكريولية التقليدية تماما، عن مكتبة ضخمة لكتب إنجليزية قرأ فيها لأول مرة **ألف ليلة وليلة** The Arabian Nights . (فى ترجمة [السير ريتشارد] بيرتون ([Sir Richard] Burton، و[روبرت لويس] ستيفنسون [Robert Louis] Stevnson ، ومارك توين، **ودون كيخوته** فى طبعة إنجليزية أحبها أكثر كثيرا من الأصل الإسپانى. ونحن نعرف أن أول عمل أدبى له، عندما كان فى التاسعة أو العاشرة ، كان ترجمة قصة لأوسكار وايلد Oscar Wilde نُشرت فى صحيفة فى بوينوس آيرس وكانت ترجمة متقنة إلى حد أن الجميع ظنوا أن والد بورخيس هو الذى ترجمها.

ومثل جدته الإنجليزية، التى كانت قد عاشت من قبل فى قرية متواضعة فى قلب سهول الپامپا، محاطة بالإقليم الهندى، يشعر بورخيس بأنه ينتمى إلى هذين العالمين المختلفين جدا: العالم الكريولى لجده العسكرى، والتراث الإنجليزى (والأوروپى، بوجه عام) لجدته. وفيما بعد سوف يبلور هذه الأسطورة عن الأصل المزدوج فى القصة القصيرة المعنونة "*قصة المحارب والأسيرة*"، التى تكتشف فيها امرأة إنجليزية، جدة بورخيس، أن امرأة إنجليزية أخرى كان الهنود قد استدرجوها وأسروها قد فضلت، عندما عُرض عليها الاختيار، أن تعود إلى القرية الهندية حيث كان قلبها، وأكثر من قلبها، قد صار مفتونا بوحشية حياة جديدة. إن المرأة الإنجليزية مفتونة ب، وفى الوقت نفسه مرتعبة من، هذا التبنى لثقافة مختلفة ، وغريبة من كل النواحى، أو – كما يمكن أن يعبر والدا بورخيس وبورخيس نفسه – من هذه العملية من التحول إلى امرأة بربرية:

> ربما أحست المرأتان للحظة بأنهما أختان؛ فقد كانتا بعيدتين عن جزيرتهما المحبوبة وفى بلد عجيب. تفوهت جدتى بسؤال من نوع ما؛ وأجابت المرأة الأخرى بصعوبة، باحثة عن كلمات ومرددة إياها، وكأنما أدهشتها نكهتها القديمة. ذلك أنها لم تتكلم لغتها الأصلية على مدى خمسة عشر عاما ولم يكن من السهل عليها أن تستعيدها. قالت إنها كانت من يوركشاير، وإن والديها كانا قد هاجرا إلى بوينوس آيرس، وإن الهنود قد اختطفوها وإنها الآن زوجة زعيم أنجبت له إلى الآن ابنين، وإنه شجاع جدا. كل هذا قالته بإنجليزية ريفية، مختلطة بالأراوكانية Araucanian أو الپامپية Pampan، ووراء قصتها كان يمكن أن يلمح المرء حياة وحشية : مخابئ من جلد الخيل، والنيران الموقدة من السماد الجاف، وأعياد اللحوم المحروقة أو المصارين النيئة، والنهب، والحروب، والهجمات الكاسحة على المزارع الكبيرة haciendas من جانب الفرسان العراة، وتعدد الأزواج، والروائح الكريهة، والمعتقدات الخرافية. لقد نزلت امرأة إنجليزية بنفسها إلى مستوى هذه البربرية. ألحت عليها جدتى، وقد حركتها الشفقة والصدمة، أن لا تعود.

وأقسمت على أن تحميها، وأن تستعيد أطفالها. ردت المرأة بأنها سعيدة وعادت فى تلك الليلة إلى الصحراء (٦) .

ويعتقد بورخيس بوضــوح أن عبــور حــدود ثقافيــة والعـيـش على حافـة حدود (ما يسميه هو فى شعره **الحواف** las orillas) يمثل نموذجا ليس لقصة الأسيرة فحسب بل له هو، وككناية metonymically للأدب الأرجنتيني. ويمكن التعبير عن الأسيرة الإنجليزية بمجاز تناقض لفظى oxymoron : جنية، زرقاء العينين، امرأة هندية. وفى بداية *"قصة المحارب والأسيرة"*، يستشهد بورخيس ببنيديتو كروتشه Benedetto Croce الذى كان بدوره قد استشهد بمؤرخ لاتينى حول موضوع دروكتولفت Droctulft، المحارب اللومباردى الذى، "أثناء حصار راڤينّا، ترك رفاقه ومات وهو يدافع عن المدينة التى كان قد هاجمها من قبل".(٧) ويعترف بورخيس بأنه ظل أعواما حائرا إزاء – ومتعاطفا بصورة غريبة حقا مع – قرار دروكتولفت. فقط عندما انتهى إلى الربط بين هذه القصة وبين قصة جدته الإنجليزية استطاع أن يدرك المعنى الذى تضمنه استعمال المفرد "قصة" (وليس "قصص") فى عنوان نصه. إن دروكتولفت لم يكن خائنا، بل كان معتنقا (مهتديا) جديدا:

> تأتى به الحروب إلى راڤينّا وهناك يرى شيئا لم يره من قبل مطلقا، أو لم يره تماما. إنه يرى النهار ، وأشجار السرو، والرخام. يرى الكل الذى لا يتمثل تعدده فى الفوضى، يرى مدينة، كائنا عضويا يتألف من تماثيل، ومعابد، وحدائق، وحجرات، ومدرّجات مسارح، وزهريات، وأعمدة، ونطاقات منتظمة ومفتوحة. لم يترك فيه (إنى أعرف) أىّ من هذه الإنشاءات أىّ انطباع بأنه جميل ؛ لقد تأثر بها كما قد نتأثر اليوم بآلية معقدة قد لا يمكن أن نسبر غور الهدف منها ولكن ربما أمكن حدس ذكاء خالد فى تصميمها (٨) .

وكانت الأسيرة الزرقاء العينين أيضا معتنقة (مهتدية) جديدة، مع أن معنى تبنيها للثقافة الهندية كان يمكن أن يبدو لنا (لكن ليس ل "ذكاء خالد") أنه النقيض لموقف

دروكتولفت. لقد اختار كل من المحارب والأسيرة أن يهجرا عالمهما مسحورَيْن بآخرية لم يفهماها.

ويستخدم بورخيس نفس الثيمة فى قصته *الجنوب*". إن خوان دالمان، الشخصية الرئيسية للقصة هو، مثل بورخيس، سليل أسلاف مختلطين. إذ كان جده يوهانس دالمان Johannes Dahlmann قسيسا بروتستنتيا من أصل ألمانى وكان أبو أمه، فرانثيسكو فلوريس Francisco Flores، رجلا عسكريا كريوليا من أصل إسپانى كان قد حارب ضد الهنود. وكان دالمان – مثل بورخيس فى الأربعينيات عندما كُتبت هذه القصة – أمين مكتبة مغموراً ذا عواطف كريولية مبهمة وكان يحتفظ، وإنْ ببعض الصعوبات الاقتصادية، بالمنزل الريفى لمزرعة كبيرة كان قد ورثها فى جنوب إقليم بوينوس آيرس. ومثل بورخيس أيضا، يُولَع دالمان بالكتب القديمة والطبعات النادرة. وذات مساء، عندما يصل إلى البيت ومعه مجلد من **ألف ليلة وليلة**، يصاب دالمان بجرح فى رأسه إذ يصطدم بنافذة مفتوحة غير منتبه أثناء صعوده على السلالم إلى مسكنه. والجرح فى جبهته عميق وخطر. ويتلوث الجرح ويصاب دالمان بحمى. وبعد أيام عديدة من فقدان الوعى والهذيان، يعلن الأطباء أنه تجاوز مرحلة الخطر. وفى حالة من الضعف والتشوش، يقرر أن يقضى بعض الوقت فى المزرعة، التى لم يزرها منذ أعوام.

وعند هذه المرحلة تأخذ القصة اتجاها غير متوقع. يكتب بورخيس: "الواقع يُؤْثِر تماثلات مع قليل من المفارقات". [٩] وتنقلب قصة مرض دالمان إلى قصة شفائه المستحيل، لأنه سيتم توضيح أن قراره بأن يتجه جنوبا، إلى داخل السهول، أخطر كثيرا من جرحه الجسمانى الذى التأم بالفعل تقريبا.

يأخذ دالمان قطارا ويحمل معه مجلد **ألف ليلة وليلة** الذى كان يقرأه فى مساء الحادث الذى وقع له. ومع هدهدة حركة القطار، ورتابة المشهد، والابتهاج الطفولى الذى أحدثته الرحلة، يردد لنفسه بصورة متواصلة أنه فى اليوم التالى سيكون فى المزرعة، فى قلب سهول الپامپا، فى عمق الجنوب، حيث كان الجاوتشو، الهنود والرجال العسكريون، ذات يوم يحاربون آخر معاركهم أو آخر مبارزاتهم. "كانت الوحشة كاملة

وربما معادية وكان بوسع دالمان أن يبدأ في الارتياب في أنه يتجه جنوبا، بل أيضا نحو الماضي". وتبدأ بعض التفاصيل الغريبة، مثل "إزاحات صغيرة"، التأثير في هذه السعادة الكاملة تقريبا: لا يقف القطار في المحطة المعتادة وينزل دالمان في مكان مجهول، حيث يقال له إنه سيكون من الممكن له أن يذهب إلى مزرعته بسيارة أو عربة. ويقبل دالمان، كما يقول بورخيس، هذا التغيير "باعتباره مغامرة صغيرة".(١٠) ويصل إلى **بولپيريا** حيث يلاحظ عددا من الجاوتشو الذين يذكّرونه بالأطباء والممرضات الذين قاموا برعايته أثناء مرضه. وتشوش الواقعَ تماثلات ومصادفات، غير أنه لا يظهر شيء شاذ للوهلة الأولى من هذا التشوش. ويفسر دالمان هذه التغيرات الصغيرة، والأشكال الغريبة من التعرف أو عدم التعرف، واندياحات الضوء على أنها أشياء تحدث بصورة مستقلة عن رغبته في تغيير أو قبول شيء. ويستسلم للمسار المجهول والممتد لمصيره. وجالسا إلى مائدة في **بولپيريا**، منتظرا أن يقدموا له عشاءه، تحت مراقبة جاوتشو لا ينتمون إلى الزمن الراهن (تجرى القصة في ١٩٣٩ ويرتدى هؤلاء الجاوتشو ملابس القرن التاسع عشر)، ولا يبدون مع هذا في غير مكانهم الصحيح، يتعشى دالمان بالسردين واللحم البقري المشوى والنبيذ الأحمر القوى.

"فجأة أحس دالمان بشيء يمس برفق وجهه. وبجوار الكأس الثقيل من النبيذ المعكر، فوق تقليمة في مفرش المائدة، استقرت كرة من كسرة الخبز قذفها شخص ما. كان هذا كل شيء". كان من الجلي أنه يجرى استفزاز دالمان، غير أنه كان ينبغي أن لا يعرف أحد مَنْ هو، أو على الأقل ماذا يتصور، إلى أن يسمع اسمه: "سنيور دالمان، لا تُعر اهتماما لهؤلاء الأولاد؛ إنهم أنصاف سكارى". (١١) ويحسم دالمان أنه لم يعد يمكن، الآن وقد عرف الناس مَنْ هو، أن يتجاهل الإهانة ويتفادى الصراع، لأن الناس سيقولون إنه تصرّف كجبان أمام حفنة من الجاوتشو السكارى.

وعلى الفور تغدو المعرفة اليقينية بأنه سيقاتل جلية، ومحتومة، وعبثية. يُلقى شخص في الـ **بولپيريا**، وكان جاوتشو مسنا جدا، سكينا نحو قدميه؛ يلتقطه دالمان ويخرج إلى الليل ليخوض مبارزة – مواجها بهذا قدره الأمريكي الجنوبي. "بدا وكأن الجنوب قد قرر أن دالمان يجب أن يقبل المبارزة".(١٢) وعندما ينحني ليأخذ السكين،

يحس بأن "فعلا غريزيا تقريبا قد حكم عليه بالقتال" وبأن "السلاح فى يده التى أصابها الخدر لم يكن مطلقا للدفاع بل كان سيصلح فقط لتبرير قتله". ومع هذا تنتهى القصة على هذا النحو: "متشبثا بحزم بسكينه، الذى ربما كان لا يعرف كيف يقبض عليه ويستخدمه بمهارة، خرج دالمان إلى السهل".(١٣) .

ومثل مارتن فييرو فى *"النهاية"*، يقبل دالمان قدره. غير أنه على خلاف مارتن فييرو، الذى لا يمكن إلا أن يتصرف وفقا للعرف الأخلاقى الوحيد الذى يعرفه، قام دالمان بصنع قدره عبر اتخاذ خيارات صغيرة من بين الإمكانيات التى قدمها له أصله المزدوج: كان مولودا فى العالم الكريولى الريفى، وهو يختاره ببساطة منقادا للنزوة التى تحولت إلى مصير. وكما فى قصة المرأة الإنجليزية الأسيرة التى تقرر العودة إلى القرية الهندية وترفض تعاطف جدة بورخيس فإن دالمان، عندما يتجه جنوبا، إنما يبدأ فى قبول جانب من تراثه، تراث جده فرانثيسكو، والحقيقة أنه، عندما يفكر فى أن يتجه جنوبا، إلى المزرعة، ليستعيد صحته، إنما يتجه جنوبا ليستعيد صورة ماضيه. وهذا، أيضا، معنى "المفارقات الطفيفة": الجاوتشو يرتدون ثياب القرن التاسع عشر، البيئات البدائية ذاتها، والرجل المسن، رمز – "شفرة"، كما يقول بورخيس – يقدم سكينه لدالمان، موجها إياه صوب قدره: قبول تراث، ولكنْ أيضا قبول الموت.

ومن الجلى أنه يمكن النظر إلى هذه التفاصيل على أنها دعائم الأدب الفانتازى: إبهام الزمان والمكان، والأشكال الزائفة من التعرف أو عدم التعرف، والتماثلات، والمراجع المشوشة. غير أن هذا جلى. وما أحاول أن أقوم به هنا هو أن أنظمها ضمن نموذج "نظرى" يمكن أن يكشف معنى ومكانة الأدب الأرجنتينى، والطريقة التى يمكن أن يصل بها المرء إلى قلبه وإلى حقيقته نفسها المنطوية على الخطر.

ومثل المرأة الإنجليزية الأسيرة، تستحوذ على دالمان القوة الرمزية للبدائية، لأن ما يمكن التفكير فيه على أنه بدائى يتوافق مع مجموعة من القيم والتقاليد (احترام القضاء والقدر، وقبول المصير، والشجاعة الجسدية) التى تفتقر إليها الثقافة الحديثة. وفى كلتا القصتين، ينتقم البُعد الكريولى أو الهندى من النطاقين الحضرى والمتعلم. وفى كلتيهما، تجرى إعادة فتح الشخصيات الرئيسية عبر السحر الذى تمارسه البربرية عليهما. ويقبل دالمان، أمين المكتبة الذى يبحث فى الجنوب عن شىء ما أكثر

من مجرد شفاء صحته، المبارزة الكريولية التى تستعصى على الفهم مع غريب بلا سبب أو على الأقل بلا سبب يمكنه أن يسميه. وتختار الأسيرة الإنجليزية العودة إلى المستوطنة المحلية، منجرفة ب "دافع خفى، دافع أعمق من السبب"(١٤) .

ويشتغل الأدب على مادة هذا الدافع الذى يرشد بورخيس أيضا فى ابتكاره الشعرى المتمثل فى **الحواف** las orillas، الحدود بين المدينة والريف، أو بين عالمين: أوروبا وأمريكا اللاتينية، والكتب، **والزعماء** caudillos أو **الكومپادريتو** compadritos، وأسلافه الإنجليز والدم الكريولى. والحقيقة أن شيئا ما فى الماضى الأرجنتينى يرتبط بعمق بهذه الثقافة الريفية، التى يضعها بورخيس فى مقابل التراث الحضرى، والمتعلم، والأوروپى. وما من أصل من هذين الأصلين يمكن قمعه أو إلغاؤه تماما؛ وما من أحد منهما يجب التشديد عليه إلى حد طمس الآخر. غير أن تعايشهما لا ينتهى إلى تناسق كلاسيكى بل إلى صراع.

وهذا التوتر الناشئ عن الأصل المزدوج ماثل فى صميم الأدب الأرجنتينى. وهو ماثل داخل دالمان، القادر على الاستشهاد بمقاطع من **مارتن فييرو** عن ظهر قلب، وكذلك على معرفة قيمة طبعة نادرة أو رائعة من **ألف ليلة وليلة**. وقد سحر كلا الكتابين بورخيس. ويقدم له كل منهما قالبا لعدد هائل من القصص، التى يمكن قراءتها وإعادة قراءتها فى نصوص جديدة. ولا حاجة إلى القول إن **ألف ليلة وليلة** هى أيضا ترجمة، الصورة التى يتخذها نصّ شرقى كلاسيكى فى لغة أوروپية. وبطريقة ما تمثل الترجمة أيضا مشكلة الأدب الأمريكى اللاتينى، على الأقل من وجهة نظر بورخيس: بلده مكان طرفى (هامشى) بالمقارنة بالتراث الأدبى الغربى، ووضع كتابه فى حد ذاته إشكالى. ويقودهم واقع أنهم لا يتعرفون فى إسپانيا على بلد أم ثقافى إلى ربط أدبهم القومى بآداب بلدان أوروپية أخرى. غير أن واقع أنه يوجد أيضا تراث ثقافى محلى لا يبسّط هذه العلاقة. وعلى مدى أعوام تناول بورخيس هذه المشكلة بطريقة رمزية وإلى حد ما تهكمية. وهو، مثل دالمان، يحفظ عن ظهر قلبٍ **مارتن فييرو** التى تخصه (وأعاد كتابة بعض مشاهدها)؛ وهو مثل دالمان يعرف قيمة التراث الكريولى؛ وهو مثل دالمان يمزج هذا التراث فى مزيج أوروپى. وهو يعرف أن الماضى الكريولى لا يجب البحث عنه بل

الحصول عليه، لا يجب تبنيه بل تلقيه - وهذا الاقتناع يمنحه رأيا، أيضا، حول دمج المهاجرين الجدد فى الثقافة الأرجنتينية.

و"*الجنوب*" فى آن معا مأساوية وتهكمية. وهى تحمل إنذارا مزدوجا: قد يكون المزيج الثقافى قدرنا، غير أنه ينطوى على خطر. ويتمثل أحد أخطاره فى إضفاء الطابع الرومانسى المهذب على الماضى الكريولى وهذا يفضى إلى نوع من الأدب الريفى، القائم على تصوير المناظر، الذى يرفضه بورخيس ويتفاداه فى ممارسته القصصية والنقدية. يكتب بورخيس: "عُمْيانٌ عن كل خطأ، يمكن أن يكون القدر قاسيا لا يرحم عند أدنى حالة شرود من المرء". (١٥) وربما كانت هذه الجملة تشير إلى حالة الشرود العقلى لدالمان عندما يصعد السلالم إلى مسكنه، غير أنه قد يكون من الممكن أيضا قراءتها على أنها استباق تهكمى لمصيره. ومصعوقا بروعة المناظر الطبيعية للبيئة الريفية التى طالعته، لا يستطيع دالمان أن يقاوم سحر نهاية كريولية لحياته، يمكن النظر إليها ليس على أنها قدر فحسب بل أيضا على أنها عقاب على بوڤاريته Bovar-ism وكلتا النهايتين ممكنتان على قدم المساواة فى تهكم متعدد الطبقات للقصة.

ويمكن وصف نموذج الأدب الأرجنتينى عند بورخيس على أنه يتمثل فى التنظيم الأوروبى لتراث أمريكى وليس على أنه سيادة السمات المحلية على الثقافة الأوروبية أو المجلوبة. وقد حاولتْ قراءتى لـ "*الجنوب*" أن تقدم، فى حدوده الرمزية، هذا المزيج الثقافى الذى لا يقدم أبدا نهاية سعيدة بل يقود بالأحرى إلى الصراع. ولموت دالمان مغزى مهم ليس فقط لأنه يتم تقديمه تحت سماء سهول البامپا وفى مبارزة كريولية (وهذا انقلاب درامى مفاجئ peripeteia جرى استباقه فى **مارتن فييرو**)، بل أيضا لأن أمين مكتبة والحفيد لراعٍ بروتستانتى أوروبى هو الرجل الذى يتحقق من خلاله القدر على هذا النحو. ويقول بورخيس إن دالمان قد صقل "كريولية" criollismo طوعية ولكنْ غير متباهية أبدا" كانت ملائمة لرجل من المدينة وقارئا لـ **ألف ليلة وليلة** - وهو، على كل حال، غريب على البُعد العتيق (الذى ربما أحدثه هذيانه) لـ **پولپيريا** الفقيرة حيث كان عليه أن يتلقى التحديات إلى مبارزة. والحقيقة أن تحقيق هذا التغاير (وهو مجاز تناقض لفظى حقيقى، مثل المرأة الهندية الجميلة الزرقاء العينين) يُحيل ليس فقط إلى الأصل المزدوج لدالمان وبورخيس، بل للثقافة الأرجنتينية ذاتها.

والمزيج في آن معا لا غنى عنه وإشكالي. وبورخيس بعيد تماما عن الحلول التركيبية السلمية التي يمكن أن تحول الأرجنتين إلى الفضاء الشاعري لبوتقة انصهار ثقافي. إن كل أدبه، على العكس، ممزق بأحاسيس الحنين، لأنه يدور على الحد بين عالمين، على خط يفصلهما ويربط بينهما، غير أنه، عبر وجوده ذاته، يكشف عدم أمان الصلة. وبهذا المعنى، ينتمي أدب بورخيس إلى حافة بين أوروبا وأمريكا؛ إنه يكشف المسافات والتحولات، بنفس الطريقة التي يفصل بها نقش الكتابة مسافات الصفحة عن مسافات الحياة (١٦) .

الهوامش

(١) "Dulcia Linquimus Arva", in J.L. Borges, *Selected Poems, 1923-67,* London 1972, pp. 49-51.

(٢) Leopoldo Lugones, *El payador*, Buenos Aires n.d.

(٣) J.L.Borges, *El hacedor*, Buenos Aires 1960, p. 38.

(٤) كل هذه الاستشهادات من قصة "*النهاية*" The End في: J.L. Borges, *A Personal Anthology,* London 1972, pp. 137-8.

(٥) قصة "سيرة تاديو إيسودورو كروث" Biography of Tadeo Isodoro Cruz في: *A Personal Anthology*, p.132.

(٦) "*قصة المحارب والأسيرة*" The Warrior and the Captive في: *Labyrinths*, London 1970. pp. 161-2.

(٧) *Ibid.*, p. 159.

(٨) *Ibid.*, p. 160.

(٩) قصة "*الجنوب*" The South في: *A Personal Anthology*, p.113.

(١٠) Both quotations, *ibid.*, p. 15.

(١١) For both quotations, ibid., pp. 16-17.

(١٢) *Ibid.*, p. 17.

(١٣) *Ibid.*, pp. 17-18.

(١٤) "*قصة المحارب والأسيرة*": p. 162

(١٥) "*الجنوب*":. p. 12.

(١٦) العبارة من إدوارد سعيد في: Edward Said, *Beginnings*, New York 1986, p. 237.

الفصل الرابع

مجازات الأدب الفانتازى

تُعَدّ قصص بورخيس الفانتازية أحد الأسباب الرئيسية وراء شهرته الأدبية. والواقع أن قصصه القصيرة تُقْرَأ منذ الستينيات، باعتبارها الإطار mise-en-scène الأساسى لكثير من المشكلات التى تهمّ النقد الأدب . والحقيقة أن قصصه الفانتازية ومقالاته الفانتازية (التى أعنى بها نصوصا مثل "اللغة التحليلية لجون ويلكنز" El idioma analítico de John Wilkins أو "دراسة لأعمال هربرت كوين" Examen de la obra de Herbert Quain) تعالج على السواء ثلاث مجموعات من المسائل هى فى آن معا جمالية وفلسفية: مصادر المادة الأدبية؛ الإستراتيجيات التى تقوم الحبكة والإجراءات الشكلية عن طريقها ببناء عالم خيالى أو بإثارة مناقشة؛ والعلاقة بين اللغة والتمثيل (التصوير أو العرض فى الأدب والفن، إلخ..) بمعنى ما، استبق بورخيس الكثير من الموضوعات التى تستحوذ على اهتمام النظرية الأدبية المعاصرة: وَهُم المرجعية، والإنتاج المتناصّ، والطابع الملتبس للمعنى.

ويمكن أن نقرأ قصص بورخيس القصيرة الفانتازية من مختلف وجهات النظر النظرية. وتعود بعض مداخل البحث بأصولها إلى آراء بورخيس عن فن وصنعة القصة أو تسترشد بها. وتحاول مداخل بحث أخرى، لا تتناقض مع هذه القراءات غير أنها لا تضعها فى مركز تفسيرها، أن تفهم معانى قصصه الفانتازية فى إطار ما يمكن، بصورة عامة جدا، أن نسميه التاريخ المعاصر. وستكون هذه مهمتى فى الفصول الثلاثة التالية.

والحقيقة أن بورخيس قد أقام فن الشعر(ars poetica كما يقدمه هو) على أساس مزدوج. من ناحية كانت هناك الحاجة إلى ابتكار حبكات مثالية، مثل تلك التى أعجبته

عند كتاب مثل كيبلنج و [روبرت لويس] ستيفنسون [Robert Louis] Stevenson، اللذين كانا بمثابة مثالَيْن لقاعدة جمالية مصمَّمة من أجل تفادى طابع الفوضى وعدم التنظيم للواقع كما يحاكيه الأدب الواقعي. ومن ناحية أخرى كان هناك إغراء الحرية التى يتمتع بها الأدب الفانتازى بالمقارنة مع العرض وفقا للمذهب الطبيعي، ونظريات الإبداع الأدبى poetics الواقعية، والمحاكاة الواقعية السيكولوجية.

وقد فضّل بورخيس دائما القصة القصيرة على الرواية كنوع أدبي، لأن التفاصيل غير الضرورية تثقل دائما فى رأيه على حبكة الرواية الحديثة، التى يتخذها شبح التمثيل والمرجعية مأوى له بصورة لا يمكن تفاديها. واعتقد بورخيس أن الرواية لا يمكن أن تخلص نفسها من آثار، مهما تكن طفيفة، مما هو واقعي. وكان الطول الذى تقتضيه قواعد النوع الأدبى أحد الأسباب وراء ضعفها؛ إن طول الرواية، بالمقارنة بالقصة القصيرة، يمثل قيدا شكليا على كمالها. ولهذا أبدى بورخيس رأيه مرارا وتكرارا ضد الواقعية ومحاكاة الواقع باعتباره المرجع وأعلن مرارا وتكرارا سخطه على الأدب الروسى أو الواقعية الفرنسية والمذهب الطبيعى الفرنسي. وكان يشكو من أن الروايات الروسية قدمت شخصيات تنهمك دائما فى سلوك متناقض وفى كثير من الأحيان سخيف، من قبيل الانتحار لأنها تحس بالسعادة، أو قتل شخص بدافع الحب: شخصيات مبنية على أساس نوع السيكولوجيات المعقدة التى يمكن أن يكتشفها أىّ قارئ بسهولة عند دوستويفسكى (وعند أحد معاصرى بورخيس الأرجنتينيين: روبرتو آرلت). وأكد بورخيس أن الروايات تتمحور على الشخصيات بدلا من الحبكة، وتميل بالتالى إلى تصوير مضطرب للحدث الذى يمنح الفراسة السيكولوجية قيمة أعلى من الكمال الشكلي. وفيما يتعلق ب **يوليسيس** *Ulysses*، معيار تقييم القصة الحديثة، وكانت خطا فاصلا فى نظر الكتاب الشبان فى الثلاثينيات، يعلن بورخيس أنه يُقدِّر عاليا كتابة écriture جيمس جويس James Joyce الرائعة مستدركا أنه لم يستطع متابعتها من البداية إلى النهاية. وقد قرأ أجزاءً منها غير أنه لم ينجح فى قراءتها كاملة. ولا ينبغى أن نأخذ هذا التصريح بمعناه الظاهرى، غير أنه ينبغى اعتباره موقفا جماليا إزاء **يوليسيس**، وبصورة أعم إزاء الأدب الحديث والطليعى. غير أنه ينبغى أن

نضيف أن ترجمة بورخيس للصفحات الأخيرة من مونولوج مولي بلوم Molly Bloom تُعَدّ، دون شك، أفضل ترجمة تم إنجازها على الإطلاق لجويس في الإسبانية.

أحبَّ بورخيس منذ الطفولة قصص المغامرات. (ويمثل ستيفنسون، في هذا الخصوص، الاسم الذي يرد دائما على شفتيه، جنبا إلى جنب مع **ألف ليلة و ليلة**). وتتوقف المتعة التي تُستمد من قصص المغامرات على حبكة بالغة الإحكام بلا أيّ خيوط مهلهلة ويأدنى إشارة إلى دوافع وبواعث سيكولوجية عميقة. وعلاوة على هذا فإن روايات المغامرات لا تواجه مشكلة "الطول"، التي تؤدي دائما، في رأي بورخيس، إلى حبكة ضعيفة، لأنها بوجه عام منظمة ضمن سلسلة أحداث تبدأ وتنتهي داخل المدى الزمني لفصل واحد. ويمكن فهم إعجاب بورخيس المتماسك بستيفنسون وكيپلنج من هذا المنظور، ولكنْ ليس من هذا المنظور وحده. وفي مقدمته لـ **تقرير برودي** ، المنشور في سنة ١٩٧٠ عندما كان بورخيس في قمة الشهرة والاعتراف العالمي، كان لا يزال يُصرّ على هذا الإعجاب ويعلن أنه استلهم الشكل القصصي عند كيپلنج:

> لم تكن قصص كيپلنج الأخيرة معذبة ومحيِّرة أقل من قصص فرانتس كافكا Franz Kafka أو هنري جيمس Henry James ، التي تتفوق عليها دون شك؛ غير أنه في سنة ١٨٨٥، في لاهور، بدأ كيپلنج الشاب سلسلة من الحكايات القصيرة، مكتوبة بأسلوب غير معقد، جمعها في سنة ١٨٩٠ . والعديد منها ... روائع قصيرة جدا. وقد خطر ببالي أن ما تصوّره ونفذه شاب عبقري يمكن أن يجربه رجل على حافة الشيخوخة يعرف صنعته. ومن هذه الفكرة جاء الكتاب الحالي، الذي أترك الحكم عليه للقارئ. (١).

وتمثل الحبكة ذات البناء المحكم ضرورة أخلاقية بمعنى أنها لا تعِدُ بأكثر من أن الأدب عليه (على الأقل) أن يقدم لقرائه: متعة الكمال الشكلي دون تدخّل يُذكر من العالم المعيش. وفي الأدب الفانتازي يمكن لبورخيس أن يُوجز نظاما مثالي الكمال بقوة الحكي وحدها و – ظاهريا على الأقل – بصورة مستقلة عن الواقع الاجتماعي: تقدم القصة الفانتازية عوالم مفترضة hypothetical تقوم على قوى خيالٍ لا تعرقله المعوقات

التى تفرضها الجماليات التمثيلية. إن ماهو فانتازىّ أسلوب لا يعتمد إلا على الضرورة الداخلية للنص. ورغم أنه يمكن التدليل على أن الأدب الواقعى أيضا يقدم عوالم مفترضة لا تختلف عن العوالم الفانتازية إلا فى درجة احتمال فرضياتها، أحبَّ بورخيس دائما التدليل على دعواه ضد التمثيل الواقعى وكأن ما تجرى المخاطرة به ليس مجرد تراث أدبى أو اختلاف بين أنواع الخطاب بل بالأحرى أخلاقيات الأدب ذاتها.

وآراء بورخيس هذه معروفة جيدا، وقد ردّدها المرة تلو الأخرى حتى منذ المقالات الأولى التى نشرها فى المجلة الأدبية **سُورْ** Sur (الجنوب) والمجلة الأسبوعية **الأوجار** El Hogar فى الثلاثينيات. ويدعم بورخيس استقلال القصة بحجج أخلاقية وجمالية. الحبكة الكاملة، وتفادى التفاصيل غير الضرورية التى تؤدى إلى الفوضى وتفرض سمات محلية غير مرغوب فيها على القصة (رغم أن بورخيس يضيف العديد من التشعبات والانحرافات إلى قصصه هو)، والأسلبة الجمالية لأصوات النص – هذه هى القواعد التى ينبغى أن يتبعها الكتاب ليس فقط لكى يحققوا النوعية الجمالية بل أيضا ليكونوا مخلصين لواجبهم الذى يتمثل، على وجه التحديد، فى احترام الوسيلة التى يُنتجون بواسطتها الأدب.

ويمكن النظر إلى هذه المبادئ، فيما وراء عرض بورخيس نفسه لها فى علاقتها بفن الشعر ars poetica عنده، على أنها ردّ فعل أرستقراطى على عالم تسوده الفوضى بدا فى الثلاثينيات أنه يترنح على حافة اللاعقلانية. ويمثل دفاع بورخيس عن أدب فانتازى عقلانى (مثل دفاعه عن قصة بوليسية عقلانية على طريقة ج. ك. تشيسترتون G. K. Chesterton) استجابة خلاقة للاعقلانية التى بدا أن الحضارة الغربية قد سقطت فيها: عقلانية الفاشية والشيوعية – والديمقراطية الجماهيرية، التى كانت تثير اشمئزاز بورخيس شأنها شأن السلطوية تماما. ورغم أن بورخيس نفسه ما كان ليوافق على مثل هذا التفسير للإنتاج Oeuvre الفانتازى، فإن من الممكن مع هذا أن نفهمه على أنه استجابة غير مباشرة ومشفرة ورمزية للغاية للاعقلانية (وهى وجهة نظر فلسفية لم يؤيدها بورخيس فى يوم من الأيام) ولحالة الثقافة المعاصرة، التى وصفها بورخيس، فى مقال عن پول ڤاليرى Paul Valéry، كما يلى:

إهداء وضـوح الفكر للناس فى عصـر مـتـواضـع الرومـانسـيـة، فى العـصـر السـوداوى للنازية والمادية الجـدليـة، عـصـر المبـشـرين بـالفـرويدية وتجـار السوريالية surréalisme، تلك هى المهمة السامية التى قام (ويواصل القيام) بها ڤاليرى (٢) .

ويحدد بورخيس هنا المهمة التى وضعها نصب عينيه، فى عالم ينظر إليه على أنه معتلّ وغير عضوى. والحقيقة أن نظام فانتازيا بورخيس لا يجمعه شىء بالخيال السوريالى، أو بالرفض الدادائى Dadaist للهـيراركـيـة الجمـاليـة، أو بالاسـتـخـدام التـعـبـيـرى Expressionist للإغـاظة والتشـويه المهـشَّم. إنه على العكس، يقدم عـوالم كابوسية غير أنها كاملة بصورة استحواذية ومنظمة بانتظام مزعج.

ولعل من الممكن أيضا قراءة قصصه على أنها استجابة (مهما كان قد حاول أن يصون الأدب كفضاء متحرر من الرأى السياسى المباشر) ليس فقط للتطورات الجارية فى أوروپا، حيث أثار صعود الفاشية وتوطيد نظام شيوعى فى الاتحاد السوڤييتى قلق المثقفين الليبراليين، ولكنْ أيضـا هجمـات الديمقراطيـة الجمـاهـيرية فى الأرجنتين. ولا يعنى هذا أن الديمقراطية الجماهيرية كانت تزدهر تماما هناك فى الثلاثينيات، بعد أن كان قد وقع انقلاب عسكرى فى أوائل الثلاثينيات، وبعد أن كان قد تم حظر الحزب الراديكالى، الذى كان يمثل الطبقات الوسطى وأقساما من الطبقات الشعبية. غير أن ما أقلق بورخيس وأصـدقـاءه فى النخبة المثقفة كان إضـفـاء الطابع الجماهيرى على الثقافة والمجتمع فى بلد كالأرجنتين كان قد اندفع بسرعة خاطفة فى طريق التحديث الاقتصادى والاجتماعى، وشهد عملية نمو حضرى استطاعت فى غضون عشرين سنة تغيير بوينوس أيرس بالكامل تقريبا، وحولتها إلى مدينة حديثة مثل مدن أوروپا الغربية.

ويمكن النظر إلى استجابة بورخيس على أنها فرْض مبدأ للنظام فى عالم بدا فيه أن الهجرة، والتعددية اللغوية، والنظام الجديد الذى أقامه الحزب الراديكالى الذى كان قد حكم من ١٩١٦ إلى ١٩٣٠، والقلاقل الاجتماعية التى أعقبت أزمة ١٩٢٩، تُنذر مجتمعة بنهاية الهيمنة الكريولية على الثقافة والمجتمع. وباختصار فإن العالم الذى عاش فيه بورخيس فى الثلاثينيات والأربعينيات كان مختلفا اختلافا هائلا عن عالم

طفولته. وفى مواجهة هذه التغيرات اقترح الاختراع الأدبى لعالم، فى دواوينه الأولى، وإعادة التنظيم الأدبية لواقع كان عرضة لأن يصير واقعا لا يطاق (كما صار بالفعل، بالنسبة لبورخيس على الأقل ، بعد سنوات قليلة فى عهد النظام البيرونى ١٩٤٥ - ١٩٥٥). والحقيقة أنه لم تجر إلى الآن محاولة القيام بقراءة تاريخية كهذه لقصص بورخيس، غير أن مثل هذه القراءة يمكن حقا أن تلقى ضوءا جديدا على دور بورخيس نفسه كمثقف، وليس ككاتب فقط. وسوف نعود إلى هذه النقطة فيما بعد.

غير أنه توجد طرق أخرى يبدو أنه لا مناص منها لقراءة بورخيس الفانتازى. وتحتل القراءات الفلسفية هنا مكان الصدارة. (٣) ذلك أن من الممكن النظر إلى كثير من قصصه stories على أنها قصص خيالية fictions تتأمل أفكارا فلسفية بنفس الطريقة التى تطور بها قصص خيالية فانتازية أخرى أفكارا علمية أو سيكولوجية. وبهذا المعنى فإن قصص بورخيس هى الإطار العام السردى لمسألة ليست مطروحة بصورة صريحة بل يتم تقديمها، فى القصة الخيالية، من خلال تطور الحبكة. ولا يعنى هذا أن كل قصة تقدم حلا لمشكلة، على الأقل ليس ما يعتبر إجابة أو حلا بصورة عامة أو من الناحية الفلسفية. بعيدا عن هذا: لا تقدم قصص بورخيس معالجة فلسفية لفكرة، بل بالأحرى ما يمكن أن نسميه موقفا سرديا فلسفيا philosophical narrative situation .

وقد ابتكر بورخيس نوعا من القصة الخيالية fiction لا تجرى فيها مناقشة أفكار من خلال شخصيات، ولا تقديمها للقارئ فضلا عن التمتع بحبكة سردية تتكشف. وعلى العكس فإن الأفكار هى فى الوقت نفسه مادة stuff الحبكة، وهى تشكلها من الداخل. والأفكار عند بورخيس ليست ضرورية فقط لتطور الحبكة (كما هى على سبيل المثال، عند كاتبين مختلفين مثل (ليو) تولستوى [Leo] Tolstoy وجويس)، بل يتم تقديمها باعتبارها الحبكة نفسها. وتقوم قصته الخيالية fiction على بحث إمكانية فكرية intel-lectual يتم تقديمها كفرضية سردية. غير أن بورخيس لا يحصر قوة موقفه السردى الفلسفى فى قصصه. والواقع أن مقالات كثيرة لبورخيس تقدم أيضا فكرة (أو فكرتين متناقضتين) من خلال إستراتيجية تلعب على الحدود بين الوقائع والقصة، عن طريق الإسنادات الزائفة، والإزاحات، والاستشهادات الصريحة والخفية، والمحاكاة الپارودية،

والتطوير الشديد المغالاة لقضية فلسفية ، ومزج الابتكار والمعرفة ، والعلم الواسع الزائف.

و"اللغة التحليلية لجون ويلكنز"، مقال قصصي قصير مشهور يقدم فيه بورخيس تصنيفا لبعض اللغات ينسبه إلى "موسوعة صينية":

> ... تنقسم الحيوانات إلى (أ) تلك المملوكة للإمبراطور، (ب) تلك المحنطة، (ج) تلك المدربة، (د) الخنازير الرضيعة، (ه) عرائس البحر، (و) تلك الخرافية، (ز) الكلاب الضالة، (ح) تلك المدرجة فى هذا التصنيف، (ط) تلك التى ترتعش وكأنها مصابة بالجنون، (ى) تلك التى لا تحصى ولا تعد، (ك) تلك المرسومة بفرشاة رفيعة جدا من شعر الجمل، (ل) أخرى، (م) تلك التى كسرت للتو فازة زهور، (ن) تلك التى تشبه الذباب من مسافة (٤) .

هذا التسلسل الشاذ الغريب – الذى خصص له فوكو تعليقا رائعا فى مدخله إلى **نظام الأشياء** – يجمع ، بنفس طريقة حبكة قصصية خيالية فانتازية، بين عناصر لا تتبع قواعد أو نظام ما يُنظر إليه على أنه الواقع أو واقع اللغات المعروفة. وهذا الإعلان الشاذ الخارج على المألوف عن نظام لا يمثل حقا، وفقا للمعايير الفكرية المعروفة، نظاما إنما هو مثال دقيق على ما أسميه موقفا فلسفيا، وليس عرضا كلاسيكيا لمشكلة أو لحل تلك المشكلة.

إنه، فى الواقع، **عرض presentation**، عن طريق الأسلوب القصصى الخيالى البورخيسى جدا والمتمثل فى نسبة زائفة إلى كتاب غير معروف أو بعيد الاحتمال، لاستحالة تقديم شكل لغوى لما نسميه الواقع. فلا لغة تعكس الواقع، رغم أنه تم بذل محاولات كثيرة لتفسير لماذا يُفترض قيام استعمال اللغة على قدرته على تحويل الكلمات إلى ترتيب للأشياء فى المكان والزمان هو فى حد ذاته، بعيد عن ذات طبيعة الخطاب لأن نظام الواقع ونظام الخطاب يستجيبان لمنطقين مختلفين. وفى شكله المبالغ فيه، تحاكى الموسوعة الصينية الزائفة جهودا أخرى أكثر عقلانية بذلها الفلاسفة والعلماء لاستكشاف الآلية mechanism التى ندرك الواقع من خلالها والطرق التى

نقوم بها بتقسيم المتصل التجريبي experimental continuum للزمان والمكان. ويقول بورخيس، تحت غطاء الموسوعة، إن كل هذه الصيغ إنما هي اصطلاحات -conven tions، لأنه "لا يوجد تصنيف للكون ليس اعتباطيا وافتراضيا. والسبب بسيط جدا: إننا لا نعرف ما هو الكون"(٥) .

ولكي يبين هذا في شكله النصي، يختار تقديم هذا التصنيف المتسم للغاية بعدم التجانس، وهو تصنيف لا يراعي أيّ مبدأ منطقي للاستبعاد والإدراج، ولا أيّ تكوين منطقي للمجموعات، والأنواع، والأجناس، وهو قبل كل شيء تصنيف يدرج نفسه في التصنيف. وهذا الشكل النصي هو ما أسميه موقفا فلسفيا.

ويمكن أن نقول الشيء نفسه عما يسميه بورخيس الألف Aleph : نقطة تشتمل على كل أزمنة وأمكنة الكون، تجريد وفي الوقت نفسه كرة ملموسة تحتوي عليها. ولا يمكن أن نفهمها عبر الإدراك "العادي" لأنها تنطوي على اللانهاية، ولكن يمكن أن نكتبها. وتوحي الألف بمعضلة فلسفية: إذا كانت تحتوي على كل شيء، وكل لحظة، فهي تحتوي إذن على نفسها، غير أنها إذا كانت تحتوي على نفسها، فلابد أنها تحتوي على "ألف" أخرى تحتوي على "الألفين" السابقتين وهكذا إلى ما لانهاية. ويكتب بورخيس: "رأيتُ 'الألف' من كل نقطة وزاوية وفي 'الألف' الأرض وفي الأرض 'الألف'" (٦) .

> أدين لعلبة بسكويت معدنية بفكرتي الأولى عن مشكلة اللانهاية. وعلى جانب من ذلك الشيء الغريب كان قد تم تصوير منظر ياباني؛ ولا أستطيع أن أتذكر الأطفال أو المحاربين الذين تم تصويرهم فيه، غير أنني أتذكر تماما أنه على ركن في تلك الصورة، عاودت الظهور نفس علبة البسكويت المعدنية مع نفس المنظر على جانبها، وعليه من جديد نفس المنظر وهكذا (على الأقل كاحتمال) بصورة لانهائية (٧) .

وهذا واحد من الترتيبات البصرية المفضلة للصور عند بورخيس: بنية **الصورة داخل الصورة**، التي هي في الوقت نفسه بنية سردية، ومجاز، ونموذج مكاني. وتمثل

بنية **قصة داخل قصة** مثالا رائعا عما أسميه موقفا سرديا فلسفيا: إنها تطرح مسألة فلسفية (بشأن اللانهاية أو التكرارات اللانهائية) من حيث التصوير البصرى أو من حيث نموذج للحبكات. وهى تفضى إلى ما يصفه بيوى كاساريس، متحدثا عن "تيلون، أوكبار، أوربيس تيرتيوس"، بأنها قصة خيالية ميتافيزيقية. كما تتشابك بنية **قصة داخل قصة**، مع موضوع فى الفلسفة الغربية، هو مبدأ الهوية، وهى تربكنا بطريقة لا يربكنا بها أىّ نموذج مفاهيمى آخر، لأنه يؤكد، إلى حد ما، تفوّق الصور على الواقع:

> ليست ابتكارات الفلسفة أقل خيالية من تلك الخاصة بالفن: فى الجزء الأول من عمله "العالم والفرد" استنبط جوشيا رويس Josiah Royce ما يلى: "لنتصوَّرْ أن قطعة من أرض إنجلترا تمت تسويتها على خير وجه وأن رسام خرائط يرسم عليها خريطة لإنجلترا، وتتم المهمة على أكمل وجه؛ فليس هناك أيّ تفصيل من تفاصيل إنجلترا، مهما كان ضئيلا، لم يتم تسجيله على الخريطة، فلكل شىء هناك ما يناظره. وهكذا إلى ما لانهاية".
>
> فلماذا يزعجنا إدخال الخريطة فى الخريطة والألف ليلة فى الألف ليلة وليلة؟ ولماذا يزعجنا أن يكون دون كيخوته قارئا لكيخوته وهاملت مشاهدا لهاملت؟ أعتقد أننى وجدت السبب: توحى هذه الانقلابات فى الأوضاع بأنه إذا كان بوسع شخصيات عمل قصصى خيالى أن يصيروا قراءً أو مشاهدين، سيكون بوسعنا، نحن قراءها أو مشاهديها أن نصير وهميين (٨) .

وتقيم **بنية قصة داخل قصة**، عن طريق تنظيم باروكى للمكان، نظاما هو فى حد ذاته مفارقة بصرية؛ فهو يرغمنا على أن نتصور اللانهاية المكانية فى مكان غير لانهائى. ووفقا لمبدأ الاشتمال اللانهائى، فإنه يغير إيماننا بصدق مدركاتنا الحسية ويقيم توترا بين ما يمكن تصوره منطقيا وما يمكن إدراكه بصورة ملموسة أو مادية أو محسوسة. وهو يصحح ما كان يمكن أن يصفه بورخيس بأنه الطبيعة الناقصة للعالم المدرك من خلال الحواس البشرية. وهو، مثل متاهة محكمة التصميم، لانهائى، ومثل متاهة، يقيم ضد نظام العالم، الذى من المستحيل إدراكه، نظاما مفاهيميا لمجاز

يصحح المفاهيم الناقصة التى عززها الفكر "الواقعي". ومفهوم الدائرية اللانهائية ماثل فى المتاهات وأيضا فى المرايا وفى الأحلام التى تشتمل على أحلام أخرى أو على الحالم. وهذه الأبنية المتبادلة الاعتماد التى لا حل لعقدتها، حيث إن المعضلات المنطقية لا إجابة لها، تمارس تأثيرا حاسما (فهى مناهجية) على البعد الميتافيزيقي. وعلى هذا فإن الحالم فى **"الأطلال الدائرية"** تجرحه فى كينونته دائرية الأحلام التى يشتمل، فى شكل **قصة داخل قصة**، كل حلم منها على آخر. وعلى هذا النحو أيضا، ففى قصة صينية استشهد بها بورخيس مرارا، "حلم زوانج زى بأنه فراشة ولم يعرف عندما استيقظ ما إذا كان رجلا حلم بأنه فراشة، أم فراشة تحلم الآن بأنها رجل"(٩) .

سبق أن ذكرنا أن بورخيس يؤمن بكمال الحبكة كقاعدة من القواعد الرئيسية للقصة الخيالية القصيرة. وهو يجد فى إنتاج كافكا مثالا على هذا الكمال، فى بساطته وفى تكديسه الكابوسى لتفاصيل ضئيلة وغير أكيدة وتكرارات. وقد حلل بورخيس روايات كافكا فى مقالات مكتوبة فى أواخر الثلاثينيات. وهو يؤكد أن **المحاكمة والقلعة** تخضعان لنفس الآليات المنطقية التى تخضع لها مفارقات زينون Zeno، وبصورة خاصة مفارقة أخيل Achilles والسلحفاة، التى أحبها بورخيس، واستدعاها مرارا.

> يجرى أخيل أسرع من السلحفاة عشر مرات ويعطى لذلك الحيوان ميزة السَّبْق بعشرة أمتار أمامه. يجرى أخيل تلك الأمتار العشرة، والسلحفاة مترا واحدا، ويجرى أخيل ذلك المتر، فتجرى السلحفاة ديسيمترا؛ ويجرى أخيل ذلك الديسيمتر، فتجرى السلحفاة سنتيمترا؛ ويجرى أخيل ذلك السنتيمتر، والسلحفاة مليمترا، وأخيل السريع القدمين المليمتر، والسلحفاة عُشْر مليمتر، وهكذا إلى ما لانهاية، دون أن يحدث اللحاق بالسلحفاة أبدا (١٠) .

وفى روايات كافكا، يجرى طرح المفارقة من حيث استحالة الوصول إلى القلعة أو اكتساب بعض المعرفة وهذا حيوى بالنسبة للشخصية الرئيسية. ومهما يكن ما تحاول الشخصيات فى الرواية أن تحققه، فسوف تكون هناك دائما عقبة جديدة

ينبغي التغلب عليها. وينظم كافكا الأحداث القصصية في تسلسل يمكن تقسيمه بصورة لانهائية، ولهذا السبب فإنه لانهائي مكانا وزمانا.

ويعجب بورخيس بالمفارقات ليس لعدم تطابقها مع التجربة بل لإبرازها التهكمي لقوة المنطق وحدوده. فالمفارقات لا تتعامل مع التضاربات أو التناقضات، بل تُبرز بالأحرى، من خلال التماسك الشكلي الذي لا تشوبه شائبة، حقيقة كم أن العقل محدود عندما يحاول، من جهة، أن يدرك طبيعة الواقع و، من جهة أخرى، أن ينظم نموذجا مثاليا من المتصور أنه يمكن أن يتطابق مع ذلك الواقع. وللمفارقات فضيلة إظهار الحدود التي جرى خلق الأدب (أو الفلسفة) ضدها.

وتؤثر المفارقة على مبدأ الهوية و – حتى بصورة أكثر جذرية – على البنية المنطقية لاستدلالنا، إذ إنها تثبت في آن معا، إمكانيات الاستدلال (لأن أيّ شيء يمكن إثباته منطقيا) ومزيجه الغريب من القوة والضعف إزاء الواقع (لأن ما تم إثباته يتحدى الإدراك العام). والحقيقة هي أن المفارقة تنتقد الإدراك العام والفلسفة التجريبية. والسؤال، الذي ربما كان لا يمكن الإجابة عليه، هو ما إذا كانت المفارقة تؤيد قوة المنطق ضد قوة الإدراك العام، أم، على العكس، تفضح الطبيعة الجوفاء لاستدلالنا، في نفس الوقت الذي توضح فيه الاستنتاج الذي لا يمكن تفاديه وهو أن الواقع لا يمكن فهمه لا عن طريق الإدراك ولا عن طريق البناء الشكلي للمنطق. وأعتقد أن كلتا الإجابتين ماثلتان في نفس الوقت في قصص بورخيس الفلسفية، التي تكمن قوتها في الطريقة التي يتحرك بها بورخيس بين مطلبين مختلفين: روعة البناء المنطقي واليأس الذي يثيره كمال شكلي لا يمكن بحكم التعريف أن يترجم البنية المجهولة للعالم الواقعي.

وتقدم المفارقات مادة ممتازة لبناء القصة الخيالية. ويستخدم بورخيس هذا المجاز المنطقي جنبا إلى جنب مع مجازات أخرى، تساعده في إظهار الإمكانيات اللانهائية لمختلف التركيبات المنطقية والشكلية دون أيّ ادعاء لوجود صلة محاكاة بالواقع. وعلى العكس فإن المجازات الشكلية والمنطقية مستقلة عن نظام الواقع، الذي لا يمكن فهمه في حد ذاته بل يجري فقط افتراضه بالفكر وفي الفكر. وفي مناسبات عديدة، اقتبس

بورخيس من المفكر الإسبانى فى القرن الثالث عشر رايموندو لوليو Raimundo Lullio، مخترع آلة للتفكير (ليست آلة كانت قادرة على التفكير، بل كان يمكن استعمالها للتفكير). ويعلن بورخيس:

> إنها (الآلة) لا تعمل ، غير أن هذا، فى اعتقادى ، موضوع ثانوى. إذ إنه لا تعمل أيضا الآلات التى تحاول إنتاج حركة مستمرة، تضفى خططها الغموض على صفحات أكثر الموسوعات إسهابا؛ كما أن النظريات الميتافيزيقية أو اللاهوتية لا تعمل... غير أن ما هو معروف جيدا ومشهور من عدم نفعها لا يقلل من فائدتها (١١).

على أن آلة لوليو لها، فى رأى بورخيس، ما يمكن أن نسميه إنتاجية جمالية. وهنا ينبغى أن نتذكر أن بورخيس، مثل حكماء تيلون، (١٢) يحكم على الأنساق الميتافيزيقية من وجهة نظر تماسكها الشكلى وجمالها الفكرى. وتمثل آلة لوليو، رمزيا، نوعا من التناقض أو التضاد اللفظى ، لأنها مصممة لإعداد حل لأىّ مشكلة عبر التطبيق المنهجى للصدفة. وعلى هذا كان مفهوم الآلة يمثل فى حد ذاته تناقضا لفظيا، إذ إنه يتناقض مع فكرة "الآلة" (التى تقابل النتائج العشوائية) وفكرة المراحل المتعاقبة نحو حل مشكلة (رغم أن العلم يعترف اليوم بتأثير أضخم للصدفة فى منطق البحث).

وتتألف الآلة من ثلاثة أقراص دوارة ذات مركز واحد لكل قرص منها خمسة عشر أو عشرون تقسيما. وهذه التقسيمات يمكن أن تحفر عليها رموز أو كلمات أو أعداد أو ألوان. فلنتصوّر، كما يقول بورخيس، أننا نريد أن نعرف اللون الحقيقى للنمور. نبدأ بأن نخصص لكل رمز أو عدد على كل قرص لونا، ثم ندير الأقراص لكى نتوصل إلى ترتيب ينشأ عن الصدفة (أو القدَر إنْ شئتم). وعندئذ فإن العلامات على قرص سوف تتطابق مع العلامات على الأقراص الأخرى، مما يُوجد نوعا من التركيب العشوائى حيث نكون قادرين على أن نفك شفرة أن اللون الحقيقى للنمور هو، ولنقلْ، الأزرق، والأصفر ، والذهبى ، أو الأزرق المائل إلى الصفرة ، أو الأصفر المائل إلى الذهبى، أو الذهبى المائل إلى الزرقة، وهكذا. ويمثل هذا الإبهام المفرط ميزة أخرى للآلة، ميزة

يمكن مضاعفتها فى حالة الجمع بين أكثر من آلتين وتشغيلهما معا، ويستنتج بورخيس أنه لوقت طويل، اعتقد كثيرون أن الأقراص، إذا تم استخدامها بصبر، يمكن أن تقدم كل الإجابات عن كل مشكلة و"الكشف الأكيد للطبيعة الملغزة للعالم" (١٣) .

وما يسحر بورخيس هو طابع التناقض اللفظى لاختراع "لوليو"، وهذا ما أوضحته من قبل. ويسحره أيضا الجمع المغالى فيه بين الاستجابات العشوائية التى تعكس فى اتحادها المتفاوت الطابع الفوضوى للواقع، الذى يمكن إعادة تنظيم شكله فقط، دون الأمل الباطل فى أن ينجح هذا النظام فى أن يمثل أو يعيد إنتاج ما هو واقعى. ورغم أن الاستجابات العرضية التى يمكن أن نحصل عليها من الآلة غير موجّهة وتحدثها الصدفة إلا أنها مع ذلك دقيقة شكليا. والآلة دقيقة، حتى إذا لم يوجد شىء يجمع دقتها بالمنهج العلمى أو بالإدراك العام أو التجربة. وهى تعمل وفقا لقواعد القدَر، كما أنها مجهولة للإنسان، ويجب قراءة نتائجها دون انتهاك التقاليد التى كانت سائدة قبل إدارة الأقراص (وإنْ جاز القول، بدون تغيير المعنى التقليدى للحروف أو الرموز المرسومة على تقسيمات القرْص).

وكان أحد الفلاسفة الذين ظل بورخيس يقتبس منهم كثيرا فى الثلاثينيات هو ماوتنر Mauthner، والحقيقة أن وصفه لآلة لوليو يذكرنا بوضوح بتعريف ماوتنر لمعجم للقوافى كآلة للتفكير حيث تقود قوافى كلمة إلى كلمات أخرى، تنتهى إلى جمعها فى قصيدة افتراضية فقط بالضرورة الصوتية والمصادفة الدلالية – مصادفة تنتمى إلى نظام يقتضيه الشكل. ومثل هذه **المصادفة الضرورية** إنما هى تناقض لفظى على كل حال.

وتنتج الآلات التى من هذا النوع تكاثرا شكليا ينبغى احترامه واتباع قواعده (كيف يتم تشغيل الآلة وقراءة نتائجها). وفى مواجهة ما يبدو واقعا فوضويا، ينبغى أن يعمل الأدب بنفس دقة وقسوة آلة لوليو: "لكل مشهد فى قصة محكمة الصنعة إسقاط لاحق"، كما كتب بورخيس – تماما كما تعدل كل حركة للقرص العناصر المماثلة فى الأقراص الثلاثة الأخرى، وهذا التعديل لا يجب التغاضى عنه أبدا. ومهما كانت غرابة الأحداث التى يتم سردها فى قصة فإنها ينبغى أن تظهر **وكأن** ***as if*** النظام ممكن فى عالم النص.

وفى حكاية رمزية رائعة، "الجحيم، ١، ٣٢"، كتب بورخيس:

> بعد ذلك بسنين، كان دانتى يحتضر، مغبونا ووحيدا كأىّ رجل آخر. وفى حلم، صرّح له الرب بالغرض الخفى وراء حياته وإنتاجه! أخيرا عرف دانتى، بدهشة، حقيقة مَنْ هو وماذا هو وبارك مرارة حياته. وتروى الأخبار أنه أحسّ، عند الاستيقاظ، بأنه تلقّى وفقد شيئا لانهائيا، شيئا لن يكون بوسعه أن يعوضه أو حتى أن يتكهن به، ذلك أن آلية العالم أعقد بكثير من أن تفهمها بساطة البشر.

مجازات العقل، والخيال المنطقى، والصور البلاغية، التى تدل على التناقض الذى لا يمكن تفاديه بين الفكر أو الخطاب والواقع – كانت تلك هى الوسائل التى قدمت بها قصص بورخيس الفانتازية يأسه فى مواجهة إلهام دانتى Dante . غير أنها فى الوقت نفسه أدوات للعقل، تناوئ لاعقلانية لا نحسّ بها فى نصوص الفلاسفة فقط بل أيضا فى نسيج الحياة المعاصرة ذاتها.

الهوامش

(١) J. L. Borges, Doctor Brodie's Report, London 1976, p.11.

(٢) Valéry as Symbol', in *Labyrinths*, London 1970, p. 233.

(٣) توجد دراسة ممتازة عن المصادر الفلسفية لبورخيس في كتاب خائيمى ريست Jaime Rest, *El laber-into del universo*, Buenos Aires 1967. وحول الأدب الفانتازى لبورخيس، انظر كتاب أنا ماريا بارينيتشيا القيم Ana Maria Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires 1976.

(٤) The Analytical Language of John Wilkins', in *Other Inquisitions*, Austin (Texas)' 1964, p. 103.

(٥) *Ibid.*, p. 104.

(٦) The Aleph', in Jorge Luis Borges, *The Aleph and Other Stories 1933 - 1969*, London 1973, p. 21.

(٧) Cuando la ficciõn vive de la ficción', in *Textos cautivos; Ensayos y reseñas en' 'El Hogar' 1936 - 1939*, Barcelona 1986, p. 325.

(٨) Magic in the *Quixote', Labyrinths*, pp. 230 - 31.

(٩) J. L. Borges and Adolfo Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires 1986, p. 27.

(١٠) Avatars of the Tortoise, *Labyrinths*, p. 237.

(١١) J. L. Borges, La máquina de pensar de Raimundo Lullio', in *Textos cautivos*, p.' 177.

(١٢) للاطلاع على قراءة عن "تيلون، أوكبار، أوربيس تيرتيوس"، انظر الفصل التالى.

(١٣) La máquina de pensar de Raimundo Lullio', p. 177.

(١٤) *Labyrinths*, p. 273.

الفصل الخامس

أبنية خيالية

سنحاول الآن قراءة ثلاث قصص هى "تيلون، أوكبار، أوربيس تيرتيوس" Tlön, Uqbar, Orbis Tertius، و"مكتبة بابل" La Biblioteca de Babel، و"اليانصيب فى بابل" La loteria en Babilonia، محللين التنظيم السردى لهذه القصص من خلال المجازات والصور البلاغية التى أوجزناها فى الفصل السابق. ولعلنا نكون قادرين على بناء معنى ما من نموذج العوالم الخيالية التى تطورها هذه القصص عن طريق وصف شكل وقواعد نظامها القصصى. وسوف ندمج سطورا متباينة فى ظاهر الأمر فى فرضية حول الطريقة التى يتحدى بها بورخيس، من خلال مواقف سردية فلسفية، طبيعة النظام ذاتها. وتشير المسائل التى تشكل أساس هذه القصص إلى واحدة من أعقد مشكلات بورخيس: كيف يمكن تحويل عالم فى حالة فوضى إلى نظام، رغم أن نظامه يمكن أن يفضى إلى نظام كابوسى؟ وعن طريق تنظيم الفوضى، يكشف النظام القصصى عن عالم يوتوپىّ utopian (وبالأحرى ديستوپى dystopian = لا يوتوپى) [١].

وقد أشار عدد من نقاد الأدب [٢] إلى أن التصميم السردى والمكانى لقصة "تيلون، أوكبار، أوربيس تيرتيوس" مماثل لبنية **قصة داخل قصة** structure en abîme . ذلك أنه وفقا لمدخل من مداخل **الموسوعة الأنجلو – أمريكية** *Anglo-American Cyclo-paedia*، نعلم أن أوكبار بلد يقع بصورة مبهمة فى آسيا تتميز حدوده بأنهار وجبال لذلك الإقليم ذاته (لأوكبار). وهذا يساوى عدم وجود أىّ تعريف على الإطلاق لأن معالم الحدود داخلة فى المكان الذى يُفترض أن تحدّه هذه المعالم، ولا تحيل إلى أىّ بلد آخر معروف (وهذا تصويرٌ مكانى بليغ لمفارقة منطقية). وتيلون إقليم خيالى وأسطورى فى

بلد - أوكبار - يتضح فيما بعد أيضا أنه بناء جغرافى وثقافى خيالى. ومع الاتضاح التدريجى للحبكة يغدو تيلون كوكبا من اختراع إحدى الطوائف بواسطة اللغة وحدها. وأخيرا فإن أوربيس تيرتيوس هو العالم الموصوف بعبارات اللغة التى ينطقون بها على كوكب خيالى - تيلون - سبق وصفه بدوره بأنه إقليم أسطورى فى بلد مبهم ، أوكبار. ويستدعى هذا التسلسل المتماسك الحلقات لبلاد وأقاليم لا وجود لها بنية **قصة داخل قصة**. ويغدو من السهل أن نتعرف هنا على مثول صور متعددة مركبة، كما فى مرآة تعكس مرآة.

وفى بداية القصة يكتب بورخيس: "أدين باكتشاف أوكبار لاقتران مرآة وموسوعة".(٢) وكانت المرآة قد ورد ذكرها على لسان صديقه بيوى كاساريس، مستشهدا بأحد كبار المهرطقين من أوكبار حيث نسب إليه أنه أعلن أن المرايا والجماع "شيئان كريهان لأنهما يضاعفان عدد البشر". ويؤدى هذا الاقتباس إلى بدء البحث عن **الموسوعة الأنجلو أمريكية** (وهى، كما يخبرنا بورخيس، إعادة طبع **للموسوعة البريطانية** *Encyclopaedia Britannica* : نسخة دقيقة أو ربما ليست دقيقة بكل معنى الكلمة). وهنا يجمع بورخيس ببراعة بين شيئين، المرآة والموسوعة، من شأن كل منهما بناء **صور داخل صور** en abîme images : الموسوعة مرآة مفاهيمية لعالم يمكن لتصنيفه أيضا أن يشتمل أيضا على فكرة موسوعة، ويمكن التفكير فيه على أنه "ألف" Aleph كلفظة وكألفباء.

وتقدم القصة، بطريقة متشابكة من الصعب متابعتها إلى حد ما، الأحداث السردية التالية (التى أَعَدْتُ ترتيبها بالسنوات):

١٩٣٥: ذات مساء، يذكر بيوى كاساريس لبورخيس بلدا اسمه أوكبار قرأ عنه فى أحد مجلدات **الموسوعة الأنجلو أمريكية**. ويتصادف أن توجد طبعة منها فى منزل (ڤيلا) فى الضاحية كانا قد استأجراه بصفة مؤقتة لكنهما يكتشفان بعد البحث فيها أنه لا وجود لمدخل عن أوكبار. ويُصرّ بيوى كاساريس على أنه قرأ عن أوكبار فى **الموسوعة** وبعد ذلك بأيام قليلة يأتى بمجلد يبدو مماثلا للمجلد الذى سبق أن بحثا فيه، إلا أنه يشتمل على أربع صفحات إضافية تتضمن المقال الخاص بأوكبار. والمعلومات الواردة مبهمة، وتيلون مذكور باعتباره إقليما أسطوريا فى أوكبار.

١٩٣٧ أو ١٩٣٨: يجد بورخيس المجلد الحادى عشر من **موسوعة أولى عن تيلون** ***A First Encyclopaedia of Tlön***، وكـان مـرسـلا إلى هـربرت آش **Herbert Ashe**، وهو شـخص كـان قد التقى به عدة مـرات في فندق بالضـاحية. وهـذا المجلد، الذى كـانت صفحته الأولى مطبوعة بشكل بيضاوى يحمل عبارة "أوربيس تيرتيوس"، يشتمل على معلومات ثمينة عن تيلون، يقدم بورخيس الكثير منها فى صورة مواقف سردية فلسفية فى القصة.

١٩٤١: يتم كتشاف رسالة من جونار إرفيورد **Gunnar Erfjord** إلى هربرت آش يجرى فيها حلّ لغز تيلون جزئيا. ففى أوائل القرن السابع عشر فكرت جمعية سرية فى مهمة اختراع بلد. وكان على كل عضو من أعضاء الطائفة أن يختار تابعا له فى هذا المشروع اللانهائى أو اللانهائى تقريبا من حيث المبدأ. وبعد مائتى سنة من الأعمال الصامتة أو السرية أو المتقطعة، تُعاود الجمعية الظهور فى أمريكا. وفى ١٨٢٤ يجند أحد أعضائها مليونيرا يتحمس للمشروع ويقترح الخطة الأكثر طموحا والمتمثلة ليس فى مجرد اختراع بلد بل فى اختراع كوكب. وأخيرا، فى ١٩١٤، تتمكن الجمعية من نشر المجلد الأخير من **موسوعة أولى عن تيلون**؛ وأصبح من المطلوب فى ذلك الحين أن تقدم هذه الطبعة الأولى الأساس لطبعة منقحة، لكنْ على أن تكون هذه المرة طبعة مكتوبة بإحدى لغات تيلون. وتجرى تسمية هذه الطبعة الأولى المنقحة المعتزمة لعالم خيالى باسم أوربيس تيرتيوس (العالم الثالث: وهو تعبير لم يكن له شىء من أصدائه الراهنة عندما كتب بورخيس قصته). والمجلد المرسل إلى هربرت آش والذى وجده بورخيس فى ١٩٣٧ هو أحد مجلدات هذه الطبعة الجديدة للموسوعة.

١٩٤٢: تبدأ أشياء غريبة جدا، من تيلون، فى الظهور فى الأرجنتين من كل مكان: إنها أشياء ثقيلة جدا ويعثر بورخيس وأحد أصدقائه على أحد هذه الأشياء فى دكان ريفى بعيد فى سهول الپامپا.

١٩٤٤: يكتشف صحافى من ناشڤيل المجلدات الأربعين من **موسوعة أولى عن تيلون**. ويكتب بورخيس حاشية تدلى بافتراض أن كافة اللغات والبلدان محكوم عليها بأن تختفى وأن العالم الحقيقى سيغدو تيلون.

هذه هى "وقائع" الحبكة، أىّ ما يمكن النظر إليه على أنه التاريخ الخارجى لاكتشاف أوكبار، وقد قمت بإعادة ترتيب وبتبسيط تسلسل الأحداث الأكثر تعقيدا عند بورخيس. ويرتب بورخيس هذه المادة من خلال وسيلتين من وسائله المفضلة: العزو الزائف إلى خليط من النصوص الموجودة والمخترعة، وتقديم كثيرين من أصدقائه فى الحياة الحقيقية. وهكذا فإن الحدود بين ما حدث فعلا، وما كان يمكن أن يحدث، وما لم يكن من الممكن أبدا أن يحدث، تتداخل بواسطة منهج احتمالات يمنح مكانة رفيعة لاختراع باسم شخص حقيقى موجود، ويعزو إلى كتب ذات طبيعة ملتبسة (كتب يمكن أن توجد، ويبدو أنها موجودة) منشأ موقف خرافى أو اقتباس ضرورى. ولا حاجة إلى القول إن هذا المنهج فى العزو والاحتمال يطرح مكانة الواقع للنقاش؛ كما أنه يشير إلى الطبيعة المُنْفِذة (المسامية) للقصة، التى تتوق إلى الإمساك بشىء يفرّ منها دوما.

لننتقلْ الآن إلى المعلومات القصصية عن أوكبار وتيلون. وتختار القصة أن تقدم تصورا تيلونيا عن الكون، واصفة لغته وطبيعة علم نفسه – العلم الوحيد الذى يُعتقد أنه ممكن وجدير بالاهتمام. وقد طور العلماء فى تيلون صيغة متطرفة للمثالية، ويظهر اسم [جورج] بيركلى [George] Berkeley كإشارة عابرة قبل أن يجرى وصف تلك الوفرة من الفرضيات التى تؤلف جوهر أصالة الفكر التيلونى:

> إن حقيقة أن كل فلسفة هى بحكم التعريف لعبة جدلية، فلسفة "**كأن**" Philosophy des Als Ob، أدت بالفلسفات إلى التضاعف. وهناك وفرة من أنساق لا تُصَدَّق ذات هدف سار أو من نمط حسي. وميتافيزيقيّو تيلون لا يبحثون عن الحقيقة أو حتى عن الصدق فى محاكاة الواقع، بل يبحثون بالأحرى عن المدهش. وهم يعتبرون الميتافيزيقا نوعا من الأدب الفانتازى. وهم يعلمون أن النسق لا يزيد عن كونه خضوع كافة مظاهر الكون لأى مظهر من هذا القبيل (٤) .

ويمكن تطوير المواقف السردية من خلال استخدام صيغة "**كأن**" هذه: تصوُّر العالم وكأنه مكتبة، والقضاء والقدر **وكأنهما** صورة النظام، كما فى "مكتبة بابل"

و"اليانصيب فى بابل". وتسمح صيغة "**كأن**" بانتشار اختراع متماسك (نوع الخيال العقلانى، أو الشكل المنطقى للفانتازى، اللذين نجدهما عند بورخيس). ويطور حكماء تيلون فلسفة "**كأن**"، ليس فقط لعرقلة العالم بل كذلك أيضا لتعديل الطريقة التى يتم بها إدراكه والطريقة التى يوجد بها بالنسبة لسكان تيلون. وهم يفهمون الزمان، والمكان، والجوهر (المادة)، والهوية، وفقا للاتجاهات السائدة فى الفلسفة. غير أن المبدأ المنهجى (الميثودولوجى) "**كأن**" للاختراع الفلسفى طريقة تسمح بتكاثر مختلف صيغ "الواقع" (ما دامت لا تُناقض بعض القوانين الأساسية جدا لتيلون، أىْ تلك التى مؤداها أن الكون "سلسلة من العمليات العقلية التى لا تتطور فى المكان بل بصورة متعاقبة فى الزمان"، أىْ التى مؤداها أن المكان، والجوهر (المادة)، لا يدومان فى الزمان). ويقدم بورخيس بإيجاز هذه الصيغ فيما ينتهى إلى أن يشكل قسما أساسيا من القصة. وما يثبته بورخيس هنا هو أن القصة يمكن بناؤها بمواد لا يجرى التفكير فيها عادة باعتبارها قصصية. وهو يبنى حبكته وفقا للمبادئ التى يعزوها إلى الحكماء فى تيلون، بحيث تكون جاذبية الأنساق وجمالها، وقدرتها على إثارة الدهشة (على العمل كمواقف سردية فلسفية)، هى التى تشكل هنا أيضا أساس قيمتها.

كما أن هذا الموقف السردى الفلسفى يفتح الباب أمام مشكلة شروط وحدود المعرفة والفهم: ما يمكن إدراكه ليس أبدا الكون أو قوانينه، بل بالأحرى نموذج استدلالى قام ببنائه البشر وقوانينهم. فمتاهة الإله لا يمكن أن يدركها الفهم البشرى (وبورخيس لا أدرىٌّ فيما يتعلق بوجود إله أو آلهة)؛ وحدها المتاهات التى يبنيها البشر يمكن أن يفهمها العقل البشرى. وبناء البلد الخيالى تيلون (وهو إلى حد كبير اختراع مجموعة من المدارس الفلسفية) إنما هو تمرين فى فرض نظام يمكن، مهما بدا غريبا، أن يتأمله العقل البشرى بفضل قدرته على قبول المفارقة.

وبكلمات أخرى ينبغى أن نأخذ فى اعتبارنا الأفكار التى تتعارض مع الإدراك العام: المفارقة مرآة معكوسة.

والنظام الفانتازى لكوكب تيلون هو بمثابة يوتوپيا تنتقد الفوضى التجريبية والمرجعية التى يحاول بورخيس أن يتفاداها من خلال وضع الحبكات التى تبلغ حد

الكمال لقصصه. ويساوى النظام الخيالى استجابة قصصية للمسألة الفلسفية، غير أنها استجابة صيغت فى إستراتيجيات جمالية تتبنى بعض أشكال هذا النقاش الفلسفي.

ويمكن أن نلخص بإيجاز شديد، السمات الرئيسية للثقافة التيلونية كما يلى : (أ) لا وجود للزمان. وفيما تجزم مدرسة فكرية تيلونية بأننا نعيش فى حاضر أبدى، غير محدود وغير قابل للقسمة إلى ماض ومستقبل، تؤكد أخرى أن الزمان كله قد مرّ بالفعل وأن ما نعيش فيه ليس سوى ذكرى. (ب) الهوية، وفقا لهذا التصور، لا يمكن تخيُّلها، لأنه ما من جوهر (مادة) يمد وجوده عبر الزمان: فكرة الذات، كما تتصورها الفلسفة الحديثة منذ ديكارت، يجرى تقويضها بعمق على هذا النحو. (ج) لا يمكن بحال من الأحوال أن توجد أية مقولات عامة أخرى فى عالم يجرى إنكار اتصال (استمرار) الزمان أو الجوهر (المادة) فيه.

ويؤيد حكماء تيلون نظرة مثالية إلى العالم كما أن كل شيء فى ثقافة تيلون يفترض سلفًا المثالية الفلسفية. ويصف بورخيس بكل عناية نظريات لغوية وفلسفية تيلونية تتطابق فى كثير من الحالات مع نظرياته هو. وقد تخيل حكماء تيلون أنه لا وجود لاتصال مكانى، وأن المكان غير متصل بحكم التعريف، وأن مكانا أو شيئا فى المكان لا يكون أبدا الشيء ذاته إذا نظرنا إليه من وجهة نظر الزمان. ويؤثر هذا أيضا فى المبدأ المنطقى للهوية، وفى الطريقة التى اعتدنا عليها فى إدراك العالم وفهم أشيائه (فنحن نميل إلى اعتقاد أن قلم الرصاص الذى نستعمله الآن هو نفس قلم الرصاص الذى استعملناه أمس، لأننا نجد أن من المريح أكثر أن نفترض هذه الهوية سلفا).

وفى تيلون لا معنى على الإطلاق لمفاهيم مثل السبب والنتيجة. وإذا أصيبَ مبدأ الهوية، إذا لم يكن هناك اتصال مكانى أو زمانى، فإنه لا يمكن بحال من الأحوال عقد صلة بين العلامات والأحداث: السيجارة المشتعلة، والدخان، والنار، تمثل لحظات متميزة فى سياق فلا يمكن ربطها ببعضها البعض نحويا أو هيراركيا. وما دام أنه لا وجود، فى تيلون، لأية إمكانية لإدراك مفاهيم مجردة كالهوية والسببية فإن العلوم كما نقوم بتعريفها ليست ممكنة. وبدلا من هذا تزدهر مئات الفلسفات التى تجد أساسها

فى مبدأ "**كأن**"، وهى أنساق جميلة لا تدعى أية صلة بمرجع خارجى. وبعبارة أخرى فإن لها البنية الأساسية للأدب الفانتازى ويمثل مبدأ "**كأن**" إحدى الإستراتيجيات الممكنة للقصة اليوتوبية والديستوبية، حيث تستهلّ فرضية من فرضيات "**كأن**" اختراع قصة. ويمثل التفكير فى الزمان والمكان على أنهما غير متصلين، بدلا من أن يكونا متصلين، النظرة الأساسية إلى العالم فى تيلون كما أنه يسمح باختراع مكان خيالى وفقا لقواعد تجد أساسها فى إحدى فرضيات "**كأن**".

وبصورة منطقية تماما لا توجد أسماء فى اللغتين الموجودتين فى تيلون. وتقوم إحداهما على صفات مركّبة، والأخرى على أفعال مركّبة. ذلك أن الأسماء مستحيلة من حيث المبدأ، لأنه لا وجود لأىّ جوهر (مادة) متصل من شأنه أن يقدم الأساس التجريبى/ المنطقى لاسم. والكلمات التى نعتبرها أسماء تأتى فى تيلون من تراكم الصفات التى تدل على حالات سريعة الزوال. وبطبيعة الحال فإن هذا النمط من الصفة يمكن استخدامه مرة واحدة فقط لأنه لا يمكن بحكم التعريف لأية حالة أن تكرر نفسها فى الزمان.

ويحدث هذا الشىء ذاته مع بعض الأفعال، مثل "يعثر" و"يفقد". فهذان الحدثان كلاهما لا يمكن تصورهما فى تيلون لأنه، ما دام لا يوجد أىّ تطابق بين الأشياء ولا أىّ اتصال فى المكان والزمان، فإنه لا يمكن فقدان شىء ومن باب أولى فإنه لا يمكن العثور عليه من جديد. وعندما يحدث لشىءٍ شىءٌ نعتبره "فقدانا له" فإن نوعا من شىء ثانوى (يختلف اختلافا مبهما عن الشىء المفقود) يبدأ فى التوالد. وتسمى هذه المحاكيات (أو الصور الثانوية) "**إرونير**" hrönir ويمكن استخدامها استخداما نافعا فى اختراع وتعديل الماضى، وهو نشاط يشغل ويفتن علم الآثار فى تيلون. ووجود الـ "**إرونير**"، الذى يألفه كل شخص فى تيلون، إنما هو إثبات عملى لغياب أىّ أساس لمبدأ الهوية الذى ترتكز عليه ثقافتنا نحن. وفى كوكب مثالى مثل تيلون، كوكب قامت ببنائه اللغة، فإن "يفقد" يعنى "ينسى" و"يعثر" يعنى "يتذكر": ويصلح كلا الحدثين لإنتاج الـ "**إرونير**".

وفى تيلون، لا يعنى كون شيئين هما نفس الشيء تماما كونهما نفس الشيء؛ لأن مبدأ الهوية لا وجود له. وعلى هذا فإن الفلسفات التيلونية ليس لديها أية طريقة لبناء مقولة الذات، التى تُعَدّ محورية فى الفلسفة الغربية فى العصور الحديثة. وانطلاقا من هذا الغياب للذات يتعامل بعض نقاد الأدب مع صيغة المؤلف، التى هى افتراضية دائما لأنهم ينسبون مختلف النصوص إلى نفس المؤلف الواحد: "يختارون عملين متباينين – تاو ته تشينج Tao Te Ching و ألف ليلة وليلة، مثلا – وينسبونهما إلى نفس المؤلف الكاتب ثم يحسمون بمنتهى التدقيق سيكولوجيا هذا الأديب homme de lettres المثير للاهتمام ...". (٥) وهى إستراتيجية ليست غريبة على بورخيس ذاته عندما يكتب مقالاته وقصصه النقدية "الفانتازية".

والحقيقة أن موت مقولة المؤلف ونسبة نصوص بالغة الاختلاف إلى **شخصية** pre-sona مخترعة صيغة من صيغ بورخيس المفضلة للتأليف فى الأدب. وتنطلق كثرة من قصصه القصيرة من فكرة أن التأليف غير وارد (غير جوهرى)، كما سبق أن رأينا فى قصة "پيير مينار، مؤلف الـ **كيخوته**". وعمل مينار أعظم قيمة من عمل ثيربانتيس، بالتحديد لأن مينار، نظراً لأنه رجل من القرن السادس عشر، أكثر أصالة وترويعا من ثيربانتيس، مع أن كلا النصين (**كيخوته** ثيربانتيس، و**كيخوته** مينار) قد يبدوان نفس الشيء تماما. ويجرى تقديم أسباب تفوق مينار فى مناقشة عن مبدأ الهوية.

ويقوم بورخيس بنشاط تيلونى مماثل عندما يخترع مؤلفين ثم يكتب مقالات أدبية قصيرة عنهم – مقالات هى فى الحقيقة قصص فانتازية. وهذه هى حالة هربرت كوين Herbert Quain، وهو كاتب خيالي يصف بورخيس كتبه الخيالية بالتفصيل. وقصص كوين، بالمناسبة، مماثلة للغاية لقصص تيلون: إنها تشتمل على كافة الاحتمالات الخاصة بحبكة، كما يجرى استكشافها جميعا من خلال عدد لامتناه من التشعبات. وفى نظر كوين، كما فى نظر حكماء تيلون، فإن "الكتاب الذى لا يشتمل على نقيضه يُعتبر ناقصا": مثله الأعلى للرواية هو أن تعرض كل إمكانية تنطوى عليها حجة؛ ومدفوعا إلى نهايته المنطقية فإن هذا المثل الأعلى يجعل الأدب مستحيلا، أو على الأقل إشكاليًا للغاية.

وتمثل هذه الشذرات من المعرفة التيلونية والعلم التيلوني الجوهر الفلسفي لقصص بورخيس. غير أن هناك ما هو أكثر فيما يتعلق بالموقف الفلسفي المقدم في قصة "تيلون، أوكبار، أوربيس تيرتيوس". وكما سبق أن رأينا فإن الكوكب عالم فانتازي من اختراع طائفة سرية تعمل ككاتب جمعي. ويقوم وجود تيلون على أساس فرضية مسبقة من فرضيات "**كأن**"، تقوم بدورها على أساس قدرة اللغة على أن تنتج واقعًا، أو على الأقل ما يمكن أن يُسمّى واقعا من وجهة نظر مثالية. وتيلون، الذى صيغ باللغة، يجد أصوله فى أحد الأشكال المفضلة للتناص textuality (*) عند بورخيس: الموسوعة، وهى فى هذه الحالة نسخة من **الموسوعة البريطانية** الأثيرة لدى بورخيس. كما أن تيلون ينبثق من نشاط طائفة، أىْ شكل تنظيمى سحر بدوره عقله. و**الموسوعة الأولى عن تيلون** يتوبيا تناصيّة textual، والعالم الكامل للقصة الفلسفية. غير أن تيلون يبدأ، فى نهاية القصة، فى أن يغزو بعدواه العالم الناقص الذى نعيش فيه: تعبُر أشياء من تيلون الخط الرفيع للغاية بين عالم من الكلمات، يُعامَل بما هو كذلك لأنه فى موسوعة، وعالم من الكلمات يُعامَل على أنه "واقعى" (بين علامات تنصيص تهكمية)، لأنه فى هذا العالم يمكن أن يجد القراء إشارات إلى بورخيس، وبيوى كاساريس، ونصف دزينة من الكتاب الأرجنتينيين الآخرين. وفرضية "**كأن**" التى ينشأ منها تيلون تكشف عن قوة المعتقدات المثالية للحكمة التيلونية، وتبدأ أشياء من عالم "**كأن**" فى غزو الواقع من خلال عملية من التلويث الصامت.

واللغات الخيالية ماثلة فى صميم الموقف السردى الفلسفى لهذه القصة القصيرة. وفى الأصل الإسبانى يشير بورخيس، فيما كان يصف إحدى لغتىْ تيلون، إلى اللغة الخيالية التى اخترعها صديقه المصور إكسول سولار، والتى كانت مبنية على أساس نوع من أجرومية لغة الإسبرانتو Esperanto مع مفردات كريولية وبورتينيووية porteño (= بوينوس آيرسية). (٦) ومن الجلى أن هذه اللغة كانت مبنية على المحاكاة الساخرة. وتسمح لنا هذه الإحالات، مهما كانت تهكمية، بأن نرسم خريطة لاهتمام بورخيس باللغات ونظم التمثيل الاصطناعية والخيالية. وهذه اللغات والنظم فى نظره أقوى سحرا

(*) textuality هنا بمعنى intertextuality . (المترجم)

من اللغات الحقيقية لأنها لا ترتبط بأية صلات عشوائية مع واقع هو بحكم التعريف في حالة فوضى. وعلى سبيل المثال فإن جون ويلكينز، وهو شخصية مخترعة في أحد مقالات بورخيس القصصية، والتي سبق الاستشهاد بها، قام بتقسيم الكون إلى أربعين مقولة، تشير إليها أسماء أحادية المقطع يتألف كل اسم منها من حرفين أو صوتين لا غير. وتتفرع هذه المقولات، بدورها، إلى أنواع يشير إليها صوت إضافي ساكن؛ ويدل على الأنواع المنقسمة إلى فصائل صوت ملفوظ. ولغة ڤولاپوك Volapuk (العالمية) هي لغة أخرى اصطناعية يستدعيها بورخيس: يمكن لأفعال هذه اللغة، التي اخترعها كاهن ألماني، أن تتخذ أية صيغة تشتمل على صيغة الإمكان وصيغة الأمر وصيغة الظن من نمط peglidalod ، بمعنى "ينبغي تحيتك". وقد حلت محل الڤولاپوك في نهاية الأمر الإسپرانتو، المبنية على الجذور اللاتينية. ورغم أن اللغات الخيالية مستحيلة الاستعمال فإنها يمكن أن تكون دقيقة منطقياً لأنه جرى تركيبها بوعي. وهذا ما يمنحها تفوقا على ما نعرفه باللغات الطبيعية التي هي، بحكم التعريف، نتاج عمليات اجتماعية – تاريخية.

والتاريخ عند بورخيس كما عند جويس، قد ينقلب إلى كابوس. والترياق الوحيد ضد فوضاه، التي تعكس فوضى الواقع، هو النشاط المتمثل في الاختراع. و اللغات التي من النمط الذي نلقاه في تيلون لا تعكس العالم ذاته بل بالأحرى **فكرة عن العالم**. وهي تعمل على أساس فلسفي وليس على أساس اجتماعي أو تجريبي. وللغات تيلون علاقة شفافة بالمفهوم المثالي عن الواقع: إنها لا يمكن أن تعاني من اضطراب التجربة. فهي، على العكس من ذلك، تقوم بتشكيل التجربة.

غير أن اللغات الخيالية لها مزايا رمزية أخرى. فهي لا تقوم فقط بمنع فوضى التجربة من أن يجري نقلها إلى الفكر واللغة. إنها أيضا تقاوم الفوضى الاجتماعية الماثلة في صميم أيّ مجتمع حديث. واللغات الحقيقية تحمل سمات الاختلاط الديموجرافي، خاصة في مجتمعات مثل تلك التي في بلدان أمريكية لاتينية مثل الأرجنتين، حيث حل محل السكان الإسپان الكريوليين (بأكثر من ٥٠ في المائة) مهاجرون من جنوب ووسط أوروبا. وهذه التغيرات الديموجرافية التي نظر إليها المثقفون الأرجنتينيون في الثلث الأول من هذا القرن على أنها خطيرة من وجهات نظر

أيديولوجية، وثقافية، ولغوية، وسياسية، يمكن تجاوزها رمزيًا عن طريق نسق تجريدي لموقف فلسفي وسردي.

هذا، بطبيعة الحال تفسير أيديولوجي لقصص بورخيس الفانتازية، وهو تفسير كان سيختلف معه بورخيس بشدة. ومع هذا فإنه يمكن تبريره من الناحية الاجتماعية والتاريخية؛ والأهم من هذا هو أنه يتطابق مع شواغل بورخيس ذاته بشأن الثقافة القومية في العشرينيات، ومع إعادة قراءته للماضي القومي ومع إعادة كتابته للأدب الجاوتشي. وكما سبق أن رأينا ابتكر بورخيس صورة لبوينوس آيرس كمدينة لم تمسسها الهجرة ولا التعقيد الديموجرافي. وبدتْ بوينوس آيرس الفعلية التي عاش فيها بورخيس في حالة من الفوضى كما بدا عدم تجانسها مهددًا بالأخطار وغير جماليّ. ورغم أن رد فعله الرئيسي على هذه التجربة قد تمثل في إبداعه لأسطورة عن بوينوس آيرس مبنية على أساس **الحواف** las orillas فليس من العبث بحال من الأحوال أن نقرأ قصصا فانتازية مثل "تيلون، أوكبار، أوربيس تيرتيوس" بوصفها إستراتيجية أخرى لتأسيس النظام بالنسبة لمجتمع كانت نُظُمه القديمة آخذة في التلاشي.

وقد أشار بورخيس غير مرة إلى أن قصص كافكا القصيرة (التي ترجمها بورخيس نفسه باقتدار) لها حبكات ذات "بساطة مفزعة"، وأرجع التأثير الجمالي لتلك القصص إلى هذه السمة. وهي ليست مجرد سمة شكلية، كما تتميز بها القصة التي ننتقل إلى بحثها الآن: "مكتبة بابل". وقد وصف بورخيس هذه القصة بأنها "كافكاوية". ورمزها الرئيسي، مستلهم من تجربته كأمين مكتبة في بوينوس آيرس، والتي تصفها القصة، بكلمات بورخيس، من خلال عدسة "تكبير حلميّ". (٧) .

وحتى إذا غضضنا النظر عن هذه التفاصيل البيوجرافية وعن افتتان بورخيس الدائم بالنظام وبالترتيب المادي أو الخيالي للكتب فإن المكتبة تظل أحد الموضوعات (الموتيفات) الرئيسية في قصصه وشعره. وتبدأ القصة بهذا الموضوع مستخدما كمجاز:

الكون (الذي يسميه آخرون المكتبة) يتألف من عدد غير محدود وربما لانهائي من القاعات السداسية الشكل، بينها مناور ضخمة للتهوية،

ومحاطة بدرابزينات واطئة للغاية. ومن أىّ واحد من هذه الأشكال السداسية يمكن أن يرى المرء، بصورة لامتناهية، الطوابق العليا والسفلى. وتوزيع القاعات ثابت. عشرون رفًا، وخمسة أرفف طويلة على كل جانب، تغطى كل الجوانب ماعدا جانبيْن (٨) .

هذا هو الوصف الأول، البسيط، للعالم الافتراضى الذى يتكشف كسرد وكتنظيم مكانى فى القصة. فالمكتبة هى فى آن معا مكان منظَّم ومتاهة من نوع يُعجب به بورخيس. فهى (المكتبة) هندسية، ومنتظمة، بدون أية خِدَع إلا فى صميم بنيتها، التى تقوم على تكرار لعناصر متماثلة (الشكل السداسى الأضلاع شكل مكانى منتظم ذو طابع متناظر متناسق). وكما أعلن بورخيس ذاته فى حديث صحفى،(٩) كانت فكرته المكانية الأولى لمكتبة بابل هى أن يصفها كمجموعة لانهائية من الدوائر، لكنْ أزعجته فكرة أن الدوائر ستترك فيما بينها، عندما توضع داخل بنية كلية، مساحات فارغة. وقد اختار الشكل السداسى الأضلاع لبساطته التامة وللتشابه الملحوظ بينه وبين الدائرة.

ومكتبة بابل لانهائية ولامتناهية، لأنه يمكن دائما إضافة شكل سداسى جديد إلى البنية المفتوحة. لكن حيث إن كافة الأشكال السداسية تبدو متماثلة، وحيث إن لها نفس العدد من الأرفف، ونفس طراز المدخل أو المخرج، وحيث إن الكتب التى تحملها الأرفف لها نفس العدد على كل رف فى كل جدار فى كل شكل سداسى الأضلاع، فإن لانهائية المكتبة لا يمكن اكتشافها تجريبيا، حتى لو تم منح زمن لانهائى لأحد الرحالة. يمكن فقط إدراكها، وبالتالى تحدِّيها، فكريا. وما من طريقة لتأكيدها من خلال المعرفة العملية: إن لانهائية المكتبة افتراض نظرى أو مسألة عقيدة. وهكذا فإن المسألة الفلسفية التى تتضمنها القصة تنتج عن المشهد السردى. وبهذا الخصوص يستشهد بورخيس بـ [بليز] پاسكال [Blaise] Pascal دون أن يذكر اسمه: "المكتبة (پاسكال: الكون) كرة يتمثل مركزها الدقيق فى أىّ واحد من أشكالها السداسية الأضلاع (پاسكال: فى كل مكان) ومحيطها لا سبيل إلى بلوغه"(١٠) .

ومن ناحية البنية تتمثل المكتبة أيضا فى عين كلية الرؤية a panotopic، يسمح توزيعها المكانى للكتل والدهاليز للمرء برؤية كل مكان فيها من أىٍّ من أشكاله السداسية الأضلاع. ويستدعى التصميم الكلى الرؤية panotopic للمكتبة إلى الأذهان التصميم الخاص بسجن ينبغى أن يكون حُرّاسه قادرين على رؤية كل زنزانة فيه من كل منظور ممكن. وقد درس فوكو هذا التصميم كإضفاء للطابع المكانى على الحكم الاستبدادى، وكرمز لمجتمع تكون فيه الرقابة الكلية ممكنة ولا يُسْمَح فيه بأىّ مكان خاص (بأىّ فكر خاص). والكون الموصوف على أنه المكتبة تنقصه أية فكرة أو إمكانية للخصوصية: تغدو كافة النشاطات، بحكم التعريف، عامة. "إلى يسار ويمين المدخل هناك حجرتان صغيرتان جدا. فى الأولى، يمكن أن ينام المرء واقفا؛ وفى الأخرى أن يقضى حاجاته إلى التغوط". (١١) وبحكم التعريف ينبغى أن تنسجم كافة النشاطات مع الممارسة الوحيدة الممكنة فى مكتبة: البحث عن معنى مكتوب.

وتبدو كافة الكتب فى المكتبة متماثلة تماما: كل كتاب منها يقع فى أربعمائة صفحة، وكل صفحة فى أربعين سطرا، وكل سطر فى ثمانين حرفا. والكتابة المطبوعة على أغلفة الكتب لا تدل على محتواها. ونعلم أن عدد الحروف الممكنة خمسة وعشرون وأنها تقترن فى أغلب الأحيان، وفقا لبورخيس، بصورة فوضوية. وفى بعض مناطق المكتبة، يعتقد أمناء المكتبة أن من العبث أن نحاول أن نجد معنى فى هذه الكتب، وأن هذا النشاط يقوم على غيبيات قديمة لا غير. وهناك أيضا فلاسفة فى المكتبة يرعون اللاأدرية ويعتقدون أن الكتب ليس لها أىّ معنى خفىّ أو ظاهر. ويعرف الجميع أن كل كتاب ليست له أية نسخة مطابقة، وأنه فى حد ذاته أصل. غير أن من المعروف أيضا أنه يوجد عدد غير محدود من الكتب التى لا تتضمن سوى تباينات طفيفة.

والافتراض الذى تقدمه القصة من خلال راويها هو أن المكتبة تشتمل على كل شىء بالكامل. ويقدم بورخيس قائمة من قوائمه النموذجية، موحِّدا عناصر غير متجانسة فى بنية **قصة داخل قصة**:

التاريخ التفصيلى بدقة للمستقبل، السِّيَرالذاتية لرؤساء الملائكة، الفهرس الأمين للمكتبة، الآلاف والآلاف من الفهارس الزائفة، إثبات زيف تلك

الفهارس، إثبات زيف الفهرس الصحيح، إنجيل باسيليدس الغنوصي، التعليق على ذلك الإنجيل، التعليق على التعليق على ذلك الإنجيل، القصة الحقيقية لموتك ، ترجمة كل كتاب فى كل اللغات ، إقحامات كل كتاب فى كل الكتب. (١٢) .

وكنتيجة منطقية لطبيعة ومحتويات الكتب فى المكتبة، يعلن بورخيس أن حل "الألغاز الأساسية للبشرية" سيتم العثور عليه هناك، وأن أربعة قرون قد انقضت مع ذلك منذ بدأ البشر يبحثون عن هذا الحل دون أن يعثروا عليه فى يوم من الأيام. ويضيف بورخيس أنه "لا أحد يأمل فى العثور على أىّ شىء" فى الوقت الحالى. أما البحث، الذى يجرى القيام به فى فضاء لانهائى ملىء بالاقترانات اللانهائية، فلا يمكن أن يوجهه المنهج، بل لا مناص من أن توجهه المصادفة. وينظِّم بورخيس سرده وفقا للبناء المتعارض للتناقض اللفظى: منهج متطلبات المكتبة هو بحكم التعريف نقيض المنهج. ومنطق المكتبة منظَّم بطريقة لا يمكن معها إدراكه ، ولأن المكتبة هى الكون فإن منطق الكون لا يمكن بلوغه. ذلك أن كل شىء موجود فى المكتبة غير أنه لا يمكن العثور عليه.

وبالإضافة إلى هذا فإن المكتبة هى كوْن تحكمه حتمية جبرية بحكم بداهة أن كل شىء، الماضى، والحاضر، والمستقبل، مكتوب فى مكان ما، فى كتاب ليس هناك من احتمال لأن يبوح بمحتوياته (ويكتب بورخيس بشىء من الرثاء: "قصة موتك"). وهذا الأفق التعيس لا يقلل من الحتمية بل يؤكدها بالأحرى. وبصرف النظر عن الفلاسفة اللاأدريين وأولئك الذين وقعوا فى اليأس، يعرف البشر أن قدرهم مكتوب، وأن حيواتهم جرى ترتيبها من قبل، وأنه محكوم عليهم بالبحث عن معنى ليس بالمستطاع إدراكه، والحياة ذاتها تحصيل حاصل، لأن كل شىء يمكن القيام به، أو التفكير فيه، أو قوله، سبقت كتابته فى الماضى فى أحد كتب المكتبة. وواقع أن هذا الكتاب لم يُعثر عليه بعد (أو لن يُعثر عليه أبدا) لا يمحو حقيقة أنه إذا جرت كتابة حيوات الناس فى مكان ما فإنه لا يمكن تغييرها. كما أن نفس عملية العثور على مفتاح حل كل "ألغاز البشرية"، أىْ طريقة الوصول إلى ذلك الكتاب بالذات، مكتوبة؛ ومكان ذلك الكتاب مُبَيَّن فى أحد الفهارس. غير أن أمناء المكتبة يعرفون أن هذا الفهرس لم يتم (وبحكم التعريف لن يتم)

العثور عليه: لا شيء يمكن العثور عليه في كون لانهائي ودائري . وكما يعلن بورخيس في نهاية القصة: "وإذا كان لرحالة أبدي أن يعبرها في أيّ اتجاه فإنه سوف يرى بعد قرون أن نفس المجلدات متكررة بنفس الفوضى (التي ستكون، بتكرارها على هذا النحو، نظاما: **النظام**)". (١٣) وإذا صحّ هذا فإن بحث البشرية في المكتبة - الكون سيكون بلا جدوى. غير أنه لا أحد بوسعه إثبات حقيقة أو زيف تنظيم قواعدهُ سرية حتى اللحظة التي يعثر فيها شخص ما على هذه القواعد في كتاب، وتلك اللحظة إما أنها مستحيلة (لأن الكتب مكتوبة عشوائيا ولا تنقل أية رسالة) أو أنها غير محتملة (لأن البحث يجري ضمن الفضاء الذي لا ينفد لعمار كالمتاهة ومتماثل).

وفي هذا الموقف الفلسفي السردي، إما أن تكون الحياة محتمة بقوانين لا يمكن تحديد طبيعتها لكنها حددت إلى الأبد نظاما لا يترك مجالا لإدخال تغيير، وإلا يكون المجتمع منظَّما عشوائيا إلى حد تكون معه الصدفة البحتة، وانقلابات الحظ (يظهر شخص ما، بلا سبب، في الكتاب الأساسي)، قوية قوة تنظيم حتمي للعالم. وفي كل من الحالتين، يكون البشر عاجزين عن تغيير مكانهم وقدرهم. وفي كل من الحالتين، تكون القواعد التي تحكم العالم سرية ومحجوبة على رعاياه. وتقود كل حالة من الحالتين بصورة منطقية إلى مأزق.

وفي قصة "اليانصيب في بابل"،(١٤) نجد المجازات المنطقية والبلاغية (وفي المقام الأول المفارقة والتناقض اللفظي) التي تبيِّن حدود العقل في إدراك الشكل الخاص بنظام، تُنظِّم الموقف السردي أيضا. والقصة يسردها صوت صاحبه مجهول - وربما كان صوت منفيٍّ من بابل، شخص ما ينتمي إلى تلك المدينة غير أنه يروي القصة في مكان آخر، شخص ما وضعه الراهن غير موضح في النص. ويعبِّر راوي القصة عن حنين حادّ إلى العالم الذي هجره، أو جرى ترحيله منه:- "الآن، بعيدا عن بابل وعاداتها الحبيبة"- ويوضح أنه سيشرع في رحلة نحدس أن وجهتها ليست أرض وطنه: "لم يبق أمامي وقت كثير؛ إنهم يقولون لنا إن السفينة على وشك أن ترفع المرساة". ويشتاق هذا الصوت المجهول الصاحب إلى ما يمكن اعتباره حُكْمًا وحشيا ولا إنسانيا، وهو حُكْم أدخله اليانصيب في كافة مجالات العالم المعيش والتجربة المعيشة، ذلك أن اليانصيب، حسب تعبيره، "تكثيف للمصادفة، وحَقْن دوريّ للكون بالفوضى". (١٥)

وكما فى كل ناحية من نواحى العالم تقريبا، بدأ اليانصيب فى بابل بوصفه تلك اللعبة التى نعرفها جميعا. وفى بداية القرن العشرين، فى بوينوس آيرس، كانت أوراق اليانصيب تباع فى صالونات الحلاقة ولم تكن تحدث إثارة كبرى عند إجراء السحب ومعرفة نتائجه. ويكتب بورخيس: "كانت فضيلتها الأخلاقية معدومة. فهى لم تكن موجّهة إلى كافة ملكات الإنسان، بل فقط إلى الأمل". كان اليانصيب يمنح جوائز فقط، وكان المال هو الجائزة الوحيدة. غير أنه فى وقت ما فى الماضى أعلن شخص ما بعض القرْعات غير المواتية: كان الاشتراك فى اللعب يعنى حينئذ ليس فقط إمكانية كسب المال بل خسارته أيضا، من خلال الغرامات المالية. وسرعان ما وافقت قلة قليلة من الناس على دفعها، وقررت **الشركة** التى نظمت اليانصيب استبدال الغرامات بالسجن. واختار كل خاسر هذا الشكل الثانى من العقوبة. وبمرور الوقت، ومع تعاظم نجاح هذا الشكل للرهان السلبى، بدأت **الشركة** Company (التى يرد ذكرها دائما بهذه الطريقة، بحرف استهلالى كبير وبلا تفاصيل أخرى) فى إدخال أنواع أخرى من القرعات غير المواتية: أضيفت عقوبات بدنية تتميز بأقصى الوحشية ، مثل فقدان طرف أو لسان أو عين، إلى إمكانية السجن. وسرعان ما بدأت الأنواع الجديدة من القرعات تحكم كل نشاط بابل، وبصورة أكثر جذرية صار من المستحيل التمييز بين ما نتج عن إجراء عملية سحب وما نتج عن عوامل أخرى. وعلى سبيل المثال، كان لا مناص من معاقبة عبد سرق ورقة يانصيب على هذه العمل بإحراق لسانه، غير أن ورقة اليانصيب التى كانت بحوزته كسبت له نفس العقوبة. وكان من المستحيل حسم مسألة ما إذا كان لسان العبد قد تم إحراقه للسبب الأول (السرقة) أم للسبب الثانى (حظه فى لعبة اليانصيب).

هذا الطابع الملتبس للأحداث أسر خيال البابليين، وحققت الثورات الشعبية للجميع الحق فى الاشتراك فى اليانصيب دون دفع مقابل أوراق اليانصيب، التى تَقَرَّرَ منذ ذلك الحين فصاعدا توزيعها بالتساوى. وقد تأسست **الشركة** بوصفها الحكومة والسلطة العليا للمدينة. ومن الجلى أنه يمكن النظر إلى هذه المقرطة للحق فى المقامرة على أنها تعليق تهكمى على توسيع الحقوق المدنية فى المجتمعات الحديثة. كما أن الانقلاب الاجتماعى الذى أتى بالحقوق العامة والمجانية فى أوراق اليانصيب – وهو

نوع من ثورة فرنسية تهكمية - كفل أن يكون لأىّ شخص حر فى بابل الحق فى الاشتراك فيما كان يُعتبر فى ذلك الحين الاحتفال المقدس بسحب أوراق اليانصيب، الذى كان يجرى كل ستين ليلة، وكان يحدد مصير المشتركين حتى السحب التالى. وحالما تم تنظيم الحياة على هذا النحو صارت الحياة أيضا مقدسة، لأن القدر حكم المدينة علانية. ومع ذلك، لا أحد كان بوسعه أن يحسم مسألة أية أحداث فى حياته نشأت من خلال السحب وأية أحداث كانت نتيجة لسلوكه أو إرادته. وكانت عمليات السحب معقدة؛ وكانت تستخدم نظاما من الإمكانيات المتعددة، وكثيرا ما ارتكب الحكماء الذين كانوا يُجرون عمليات السحب أخطاءً. غير أن **الشركة** دافعت عن عملها بوصفه إدخال المصادفة فى نظام العالم، مؤكدة أن "قبول الأخطاء لا يعنى إنكار المصادفة: إنه يعنى إثباتها".

ويتركنا هذا التلخيص الموجز للحبكة مع مسألة ما هو نوع المجتمع القصصى الذى يجرى وصفه. إنه نظام يوتوپىّ (إذا اقتنعنا بأن اشتياق الراوى إلى بابل اشتياق صادق)، لكنه نظام يوتوپىّ يمكن فهمه على أنه ينتج شروطا ديستوپية dystopian . وكما يتذكر الصوت المجهول الصاحب، كان لليانصيب التأثير المتمثل فى إقامة مجتمع كان فى وقت واحد استبداديا وعادلا، لأن المصير الاجتماعى لكل فرد كان يتحدد بالمصادفة، وليس بالميلاد أو الجدارة:

> مثل كل الناس فى بابل، كنتُ حاكم مقاطعة؛ ومثل الكل، عبداً. وعرفتُ أيضا السلطة المطلقة، والعار، والسجن. انظرْ: إن سبابة يدى اليمنى مفقودة. انظرْ: من خلال الفتحة المشقوقة فى عباءتى يمكنك أن ترى وَشْمًا قرمزيا على بطنى. إنه رمز الحرف الثاني: "بيث". وهذا الحرف يمنحنى، فى الليالى التى يكتمل فيها القمر بدرا، سلطة على الرجال الذين يحملون رمز حرف "جيميل"، لكنه يُخْضعنى لرجال حرف "الألف"... وخلال إحدى السنوات القمرية تم إعلانى غير مرئىّ. ارتفع صياحى ولم يردوا علىّ؛ سرقتُ الخبز ولم يقطعوا رأسى. وعرفتُ ما لم يعرفه الإغريق: عدم اليقين (١٦) .

ويجرى تعزيز هذا النظام الديستوپى بعدد من المجازات والوسائل الأسلوبية. هناك فى المحل الأول التناقض اللفظى، المجاز الذى يمزج عناصر متناقضة، والذى عن طريقه يجرى الاعتراض على المعنى أو تعديله بدمجه مع معنى آخر. وفى حالة بابل يُثْبت التناقض اللفظى (الذى يعطى بنية للسرد) حقيقة أن المجتمع يقوم على أساس المصادفة: النظام يسوده مبدأ الفوضى.

وهذا التناقض اللفظى تعززه مفارقة: فى حالته النهائية يتطلب اليانصيب عددا لانهائيا من عمليات السحب فى سبيل تحديد الأحداث التى لابد من أن تقع خلال فترة محدودة من الزمن. والزمن المطلوب لعمليات السحب ينبغى أن يكون قابلا للقسمة إلى ما لا نهاية، مثل الزمن المطلوب (فى مفارقة زينون الشهيرة) للسلحفاة لكى تكسب سباقها ضد أخيل. والأحداث المفزعة للغاية، تماما مثل الأحداث التى لا صلة لها بالموضوع، تحتاج إلى تكاثر عمليات السحب. وإذا كان لابد من قتل شخص ما فلابد من إثبات هذا بعملية سحب. وهناك شخص آخر هو قاتله، وهذا أيضا ينبغى تحديده عن طريق اليانصيب. كما أن ظروف حادث القتل ينبغى أن تجرى تسويتها عن طريق عملية سحب، وكذلك الحال فيما يتعلق بالشروط التى تحدد هذه الجريمة، وهكذا دواليك إلى ما لانهاية. وهذا التشعُّب لامتناهٍ كإمكانية، ويحتاج إلى فترة زمنية قابلة للقسمة إلى ما لانهاية.

وهذان المجازان (التناقض اللفظى لنظام يقوم على المصادفة، ومفارقة القسمة اللانهائية للزمن خلال فترة محددة من الزمن) يُنظِّمان النص ويُنشئان عالما افتراضيا، مبنيًا على أساس لغز فلسفى: **المصادفة محتها المصادفة**. وحيث يجرى عزو كل شىء إلى المصادفة ، تغدو المصادفة هى النظام الطبيعى والاجتماعى؛ حقا إن المصادفة لم تعد مصادفة، بل صارت ضرورة. ويدل هذا بالبداهة على أن كافة محاولات الاعتراض على لعبة المصادفة ينبغى أيضا عزوها إلى المصادفة. وهذه القاعدة لا حدود لها وتكرر نفسها فى صورة **قاعدة داخل قاعدة** en abîme . وقد قدمت بابل تناقضا لفظيا بوصفه نموذج النظام الاجتماعى: التنظيم الكلى للمصادفة، مع إلغاء كل إمكانية للإرادة الحرة أو حرية الإرادة.

وليس من الصعب أن نقرأ هذه القصة قراءة مجازية، ليس فقط كتصوير للمصير، بل كتصوير للنزعة الشمولية فى الحياة اليومية. ويرد اسم كافكا Kafka متنكرا فى النص: يعلق بورخيس تعليقا جانبيا مؤداه أن البابليين الذين كانت لهم شكاوى ضد الشركة اعتادوا أن يتركوا رسائل فى مرحاض مقدس اسمه قافقا Qaphqa (التدوين الصوتى لاسم كافكا فى صيغة كلمة عربية).

وكما هو الحال فى الكوابيس الكافكاوية فإن نظام العالم لا يمكن أن يدركه الخاضعون له، ولا يرتاب المرء فى شرعية ذلك النظام فقط بل كذلك فى مجرد وجوده. وهذا على وجه التحديد هو ما يحدسه البعض فى بابل: أن **الشركة** لم توجد قط ولن توجد أبدا. أو أن **الشركة**، رغم أنها كلية القدرة، تقوم بالفصل فى موضوعات ثانوية فقط وتترك الباقى لمصادفة مختلفة ومجهولة غير مصادفة اليانصيب. وعلى سبيل المثال فإن **الشركة**، كما يكتب بورخيس، لا تملك تأثيرا إلا فى "صياح طائر، وفى الفوارق الدقيقة بين الصدأ والتراب، وفى أنصاف أحلام الفجر". أو تنظم ("**الشركة**") عملية سحب غير شخصية لأسباب خفية: "يحكم أحدهم بإلقاء ياقوتة زرقاء تملكها تاپروبانا Taprobana فى مياه نهر الفرات؛ ويحكم آخر بفكّ أسْر طائر من فوق سطح برج؛ وثالث بالقيام فى كل قرن بسحب (أو إضافة) حبة رمل من الرمال التى لا تحْصَى ولا تعَدّ على الشاطئ".(١٧) وهذه الافتراضات المهرطقة الأخيرة أكثر ترويعا من إمبراطورية الصدفة، لأن عواقب مثل هذه الأفعال الثانوية بجلاء لا يمكن التنبؤ بها أو حسابها.

ومن ناحية أخرى فإنه لا أحد يمكن أن يحكم على صحة هذه الفرضيات والشائعات. فالشركة لا تقدم سوى تفسيرات ملتبسة بشأن قوانينها. أما المفكرون المهرطقون فلديهم أفكار لا يمكن إثباتها. ومؤسسة النظام الاجتماعى غير قابلة للمعرفة وهى تقع خارج حدود التجربة. على أنه يمكن، وهذا استنتاج أكثر ترويعا، إدراك أن المجتمعات لا تخضع لأية قوانين سوى قانون المصادفة العشوائية.

وفى تقديمه ، المكتوب فى ١٩٤١، للطبعة الأولى من الكتاب الذى نُشرت فيه هذه القصص، يقول بورخيس إن "قصة «اليانصيب فى بابل»، رغم أنها فانتازية، ليست خالية تماما من توصيل رمز".(١٨) وفى واحد من أحاديثه الجانبية النموذجية،

يوجهنا بورخيس صوب قراءة القصة باعتبارها قصة سياسية. كانت الفاشية في ذروتها، ولم يكن بمستطاع الديمقراطية الأوروبية ونظامها الحزبى تقديم بديل سياسى لصعود الاستبداد خلال الثلاثينيات. وقد طرح كلا هذين الواقعين مسألة مفتوحة، رغم أن الحرب العالمية بدت حلا عنيفا لمشكلة النزعة التوسعية الفاشية. والمسألة هى: ما هو المجتمع؟ ما هو الشكل الذى يمكن من خلاله توطيد النظام بدون استئصال الحرية تماما؟ هل هناك أية طريقة للجمع بين حرية إرادة الأفراد وتنظيم رشيد للمجتمع؟

وينبغى أن أعترف بأن هذه الأسئلة لا تبدو أسئلة بورخيسية للغاية. ومع هذا، ومهما يكن هذا بطريقة غير مباشرة، فإن قصة "اليانصيب فى بابل" تتناول هذه الأسئلة، وليس فقط لأنها كانت مطروحة على جدول الأعمال خلال الثلاثينيات. وسأستبعد أىّ إيحاء بأن بورخيس كان يعمل على أساس أىّ جدول أعمال عام، رغم أنه كان بالغ الانشغال بالحكم الاستبدادى . غير أن مسألة النظام الاجتماعى يمكن حلها، على كل حال، من وجهة نظر فلسفية وكذلك أيضا سياسية. وفى التراث العظيم للفكر الغربى شغلت هذه المسألة الفلاسفة والكتاب فى واقع الأمر. وهى ماثلة فى أساس روايات مثل **روبنسون كروزو** *Robinson Crusoe*؛ رواية: دانييل ديفو Daniel Defoe **ورحلات جاليفر** *Gulliver Travels*؛ رواية: **جوناثان سويفت** Jonathan Swift وقد أحب بورخيس كلتا الروايتين كثيرا واستشهد بهما كثيرا. ولأن المجتمع ليس واقعا طبيعيا فإنه يقدم مشكلات تتعلق بالنواة المركزية للفكر الفلسفى. وتشمل موضوعات البحث هذه تعريف الذات، والقيود الضرورية الموضوعة على العلاقة بين الأفراد الذين يختارون أن يعيشوا فى إطار نظام اجتماعى، والصراع بين الحرية والواجب، والبعد الأخلاقى للسياسة، والأساس الأخلاقى للمؤسسات الاجتماعية.

ويمكن قراءة قصة "اليانصيب فى بابل" (وكذلك قصة "مكتبة بابل" رغم أنها ميتافيزيقية بوضوح أكثر) ليس فقط كقصتيْن فلسفيتيْن بل كذلك كقصتيْن سياسيتيْن – فلسفيتيْن. وكما رأينا فى حالة "تيلون، أوكبار، أوربيس تيرتيوس" فإن هذا لا يعنى أنهما تناقشان مشكلة فلسفية بطريقة منهجية، بل يعنى بالأحرى أنهما تقدمان هذه

المشكلة الفلسفية فى سياق موقف سردى. والحقيقة أن الفلسفة السياسية لا يمكن أن نتعلمها من بورخيس. غير أنه يبتكر حقا حبكات يجرى فيها التصدى لمسألة فلسفية عن طريق وسائل ومعالجات قصصية. ولا إجابة هناك على السؤال. وما نلقاه، بدلا من ذلك، هو التطوير الأدبى للمشكلة فى شكل حبكة مبنية حول افتراضات قصصية تصف نظاما يوتوپيا - أو ديستوپيا، فى الحقيقة.

الهوامش

(١) حول موضوع النظام والفوضى عند بورخيس، انظر: Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires 1967; Jaime Rest, *El laberinto del universo*, Buenos Aires 1976; and Sylvia Molloy, *Las letras de Borges*, Buenos Aires 1979.

(٢) بصورة خاصة: Arturo Echavarria Ferrari, Tlön Oqbar, Orbis Tertius', Revista *Iberoamericana*, 100 - 101, 1977.

(٣) 'Tlön, Oqbar, Orbis Tertius', *Labyrinths*, Harmondsworth 1970, pp. 27 - 43.

(٤) *Ibid.*, p. 34.

(٥) *Ibid.*, p. 37.

(٦) يكتب بورخيس (*Ibid.*, pp. 32-3)، واصفا إحدى لغات تيلون: "وليست هناك أسماء فى **اللغة الأصلية** Ursprache الحدسية لتيلون، وهى التى نشأت منها اللغات واللهجات "الراهنة": هناك أفعال غير شخصية، تُوصَف بلواحق أو "سوابق" وحيدة المقطع ذات مدلول ظرفي. وعلى سبيل المثال: ليست هناك كلمة تقابل كلمة "قَمَر" بل هناك فِعْل يمكن أن يكون بلغتنا "أقْمَرَ" أو "قَمِرَ". وعبارة "ارتفع القمر فوق النهر" تقابلها عبارة: hlör u fang axaxaxas mlö, "إلور أو فانْج أكساكساكسا ملو" أو حرفيًا: أقْمَرَ فى الأعلى خلف الذى يتدفق دوما. وعند هذه النقطة، تضيف الطبعة الأصلية الإسپانية: "يترجم إكسولْ سولار Xul Solar بإيجاز: upa tras perfluyue lunó أىْ: قمِرَ خلف ما يسيل منطلقا J. L. Borges, *Obras completas*, Buenos Aires 1974, p. 435.

(٧) عمل بورخيس فى مكتبات المدينة خلال الأربعينيات والخمسينيات وصار مديرا للمكتبة الوطنية بعد سقوط پيرون فى ١٩٥٥ .

(٨) 'The Library of Babel', *Labyrinths*, p. 78.

(٩) Christina Grau, *Borges y la arquitectura*, Madrid 1989, p. 74.

'Babel', p. 79. (١٠)

Ibid., p. 78. (١١)

Ibid., p. 81-2. (١٢)

Ibid., p. 83-4. (١٣)

'The Lottery in Babylon', *Labyrinths*, pp. 55-61. (١٤)

All quotations, *ibid.*, pp.55-7. (١٥)

Ibid., p. 55. (١٦)

Both quotations, *ibid.*, p. 60. (١٧)

Prologue to *El jardin de los senderos que se bifurcan*, Buenos Aires 1941, re- (١٨)
printed in *Obras completas*, Buenos Aires 1974, p. 429.

الفصل السادس

مسألة النظام

تملك القصة القدرة على أن تبنى نظاما أو معنى فى مواجهة عالم مختل النظام، ليس فقط بتفسير الواقع عن طريق فك شفرة إشاراته الخفية، على طريقة الأيديولوجية الرومانسية، بل أيضا بتحدى منطقه السببى والمكانى والزمانى بنموذج من نوع مختلف. وبهذا المعنى فإن القصة الفانتازية - بعيدا عن أن تكون خطابا ثانويا إلى حد ما - تبقى استجابة مستقلة للواقع. وتوقع القصة الفانتازية الاضطراب فى الواقع ليس من خلال التناقض أو الاختلاف. وهى تؤكد التوتر الماثل فى فعل الكتابة، عندما تنساق الكتابة بعيدا عن الخطاب الواقعى الذى لا يمثل، بطبيعة الحال، سوى طريقة ممكنة واحدة لعقد علاقة بين الفن والحياة الاجتماعية. ورغم أن الواقع والقصة يخضعان لمنطقيْن مختلفيْن إلا أنهما يتقاطعان عند نقطة ما - كما هو الحال، على سبيل المثال، عندما يجد قارئ نص من النصوص أن صراعا ينشأ بين هذين المنطقين، أو أن شيئا ما فى منطق الواقع يتناقض مع منطق نص من النصوص، أو أن منطق نص من النصوص يبدو أكثر إقناعا أو تماسكا من منطق الواقع.

وعندما يبدو أن التاريخ لا يقدم ملاذا للقيم (عندما يتعرض التاريخ للهجوم الضارى من جانب الحروب أو أعمال عامة لا إنسانية أو لا أخلاقية)، يمكن للأدب أن يزود بنموذج، كثيرا ما يكون رهيبا كذلك الخاص بالتاريخ، غير أنه نموذج لا مناص من أن يحتفظ بفضل طبيعته القصصية بمسافة تهكمية، أو پارودية، أو جمالية، أو فلسفية، من كل ما يتعرض للخطر فى التجربة المباشرة أو التأمل المباشر.

وقد انصرف بورخيس دائما عن أية مناقشة مفتوحة للسياسة المعاصرة فى أدبه، ومع ذلك فإن مسألة الطرق التى يفرض بها النظام نفسه على جماعات بشرية يمكن

العثور عليها مُفْرَغة فى بنية حبكاته. حقا إنه يدرس الشروط الأيديولوجية والثقافية للمجتمع حتى عندما يوجز معالم عوالم خيالية تنتمى بصورة مشروعة إلى أنقى تقاليد الأدب الفانتازى . والحقيقة أن قصص "تيلون، أوكبار، أوربيس تيرتيوس"، و"اليانصيب فى بابل"، و"مكتبة بابل"، وهى القصص التى بحثناها فى الفصل السابق، تقدم صورا بديلة للمجتمع. والواقع أنها كوابيس تشير إلى أن التنظيم المؤسسى يقوم على القوة العمياء ، أو القرارات المتعسفة، أو الأساطير. وكثيرا ما يجرى بحث مسألة القبول بالنظام، وكذلك الشروط التى تنتج الفوضى عندما يكون ذلك النظام، لسبب ما، ضعيفا أو غائبا.

كتب بورخيس الكثير جدا عن العنف والانتقام الفردى. وتثبت قصص الحواف الحضرية وإعادة كتابته للتراث الجاوتشى أن العنف الفردى ضرورى حيثما تسود مجموعة من قواعد الشرف وحيثما لا يكون القانون الرسمى قد وطد عالمه. وفكرة العنف راسخة الجذور بعمق فى طبعته الخاصة من الثقافة الكريولية: إنها معاشة كقدر أمريكى جنوبى، فقد ظلت على مدى عقود تعرض المجتمع للخطر غير أنها منحته أيضا معنى متماسكا. والحقيقة أن المجابهة العلنية لرجلين فى مبارزة، فى سياق طقس يقبله كلا الطرفين كقانون، تحيلنا إلى قيم يمكن الحكم عليها بأنها بربرية غير أنها، فى الوقت ذاته، تدعم درجة من الوحدة حيثما لم تنجح لا الدولة ولا مجموعات قواعد رسمية فى تنظيم علاقات اجتماعية. والمبارزة تحدد ليس فقط ما كانه مجتمع، بل أيضا ما لم يكنه، مُثْبِتا أنه لم تكن هناك أية إجراءات رسمية فى وضعها الصحيح لتقدم بديلا عن مجابهة بين رجلين مسلحين وضعا ثقتهما فى مجموعة قواعد الشرف فى حل نزاعاتهما أو فى دعم العدل.

وفى النصف الأول من القرن التاسع عشر، كان المجتمع الأرجنتينى يعانى آثار حروب الاستقلال، التى أطاحت بالنظام الاستعمارى القديم فأطلقت العنان بذلك لقوى متنافسة حاربت كل واحدة منها الأخرى على مدى عقود قبل الاتفاق على ميثاق دستورى فى ١٩٥٣ . وإلى ذلك الحين، خاصة فى الريف، كان العنف الفردى أو الجماعى يقوم بالمهام التى عجزت عن القيام بها دولة ضعيفة للغاية (أو بالأحرى دولة قومية غير قائمة). وكانت الصراعات فى الحكومات الإقليمية عقبة أمام فرض إجراءات رسمية

كفيلة بتحويل العداوات الفردية إلى صراعات منظمة. وفى هذا العالم الكريوليى كان لا مناص من أن تحل أسطورة الشجاعة الشخصية محل أشكال أخرى، أكثر "تحضرا"، من السلوك العام والقيم الملائمة له.

رأى بورخيس أن هذه المشكلة قضية محورية فى الثقافة الكريولية. ومن خلال استكشاف أساطير هذه الثقافة أوضح بصورة غير مباشرة أن هذه الأساطير إنما جاءت من، وتغذت على، شرط تاريخى كان فيه المجتمع ضعيفا، ومؤسسات الدولة معدومة، وكانت الصراعات تُحَلّ بالتالى عبر العنف. وفى "قصيدة حدسية" Poema conjetural، يتخيل بورخيس الأفكار الأخيرة لفرانثيسكو نارثيسكو دى لاپريدا Francisco Narcisco de Laprida، الرجل الذى وقع وثيقة الاستقلال الأرجنتينى عن إسپانيا فى ١٨١٦ . وتكشف هذه الأفكار عن التناقض بين المفاهيم المجردة عن العدل والأشكال الملموسة للعنف الكريولى . وفى ١٨٢٩، وخلال فترة حادة للغاية من الحرب الأهلية، يُقتَل لاپريدا على أيدى **المونتونيروس** monteneros، وهم عصابة جاوتشو محاربة تفوّق أعضاؤها فى فن القتال بالسكين والرمح:

وفرانثيسكو نارثيسكو دى لاپريدا،

أنا الذى درستُ القانون الكنسى والمدنى ،

الذى أعلن صوتى الاستقلال،

استقلال هذه الأقاليم الوعرة، يُطاح بى ،

مغطى بالدم والعرق، بلا خوف أو أمل،

ضائعا، أفرّ جنوبا عبر أبعد الضواحى ...

كنت أتوق إلى أن أكون شيئا آخر،

رجل أفكار، كتب، رأى،

والآن سأرقد فى مستنقع تحت السماء المكشوفة.

ومع ذلك، تجتاحنى بطريقة تستعصى على التفسير

فرحة مبهمة. لقد لاقيتُ قدَرى،

قدَرى الأمريكى الجنوبى الأخير. (١)

وكثيرا ما أشار بورخيس إلى أن الفرع الكريولى من أسرته كانت له جذوره فى أرجنتين القرن التاسع عشر هذه، وإلى أن أجداده كانت لهم معرفة تتصل بعالم بدائى من مربِّى الماشية وقادة الفرسان كان يسوده العرف والقوانين غير المكتوبة للعنف: نوع من ديستوبيا dystopia بطولية، بدائية، ريفية. وكان هذا مجتمعا لم يخضع فيه استخدام النفوذ والقوة المادية لسيطرة التنظيم المؤسسى ، وناهيك باحتكار الدولة. وهنا ازدهرت أساطير الشجاعة والتحمل الذكورى كاستجابة ثقافية لبيئة اجتماعية. ولا يمكن لمثل هذا المجتمع أن يوجد إلا إذا كان هناك شكل ما من أشكال الفضيلة فى الروابط الشخصية للتبعية، أو الخدمات الملموسة، أو الالتزامات المكفولة بعهود تقليدية، والولاء للزعيم الحامى patrón، أو لزعماء آخرين. وبدون هذا النوع من الخضوع للقنانة bondage فإن المجتمع الريفى (حيث كان لمسئولى الدولة، إنْ كان لأىٍّ منهم وجود أصلا، سلطة أقل من ملاك الأرض الأفراد) كان سيتجه إلى أن يستحيل إلى فوضى. ومن المحتمل جدا أن يكون هذا أحد أسباب التراث الطويل من الإهانة السياسية الموجهة ضد التحديثيين فى القرن التاسع عشر. وكان التحديثيون يلقبون بالفوضويين، المهرطقين، وغير الشرعيين، والعدميين، و "المتوحشين" حقا، لأن الأفكار التحديثية عن الدولة والمجتمع قامت بتفتيت الروابط التقليدية التى حافظت على استمرار الحياة رغم عدم الاستقرار الذى أدى إليه الاستقلال وكذلك الحروب الأهلية التى خيضت بلا انقطاع تقريبا خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر. ورغم أن الروابط الأسرية لبورخيس ربطته بالتحديثيين بين النخبة فقد أدرك أيضا أن القيم التقليدية كانت تتعرض للتهديد، كما كان مدركا لهشاشة العلاقات المجردة التى تقيمها الحداثة عن طريق التقدم المادى والمؤسسات الجمهورية.

وكان البحث عن نظام اجتماعي وسياسي جديد هو الهدف الرئيسي للبرنامج التحديثي للقرن التاسع عشر. غير أن مثل هذا النظام لم يكن بالمستطاع إقامته من خلال المؤسسات لا غير: كان لابد من زرع مجموعة من القيم في سبيل منح الاستقرار لمجتمع هش ومفكك. وفضلا عن ذلك، كما سبق أن لاحظنا، فإن وصول آلاف المهاجرين في العقود الأخيرة من القرن العشرين عزّز الإحساس بنظام جديد، لكنْ بنظام بلا ثوابت. وفي بداية القرن العشرين، بدأ المثقفون يبحثون مصاعب، وليس فقط مزايا، أن تكون البلاد جديدة وفتية. ولأن الانتقال إلى جمهورية حديثة، تحكمها مؤسسات رسمية، أثبت أنه مؤلم وصعب، كان بوسعهم أن يلفتوا الأنظار إلى صلابة القيم الريفية التقليدية. ورغم أن أغلبهم امتدحوا الهيكل الرسمي للأرجنتين الحديثة فقد تخلل، في الوقت ذاته، أفكارهم عن المجتمع وإحساسهم بالمستقبل، إحساسٌ بعدم الأمان، ولم يكن هذا مجرد نتيجة لوجهة نظر رجعية أو نخبوية. وإذا كانت قلة قد نظرت إلى الوراء صوب الماضي كمصدر أو نموذج للحاضر، فقد كان يُنظر إلى هذا الماضي مع ذلك على أنه الزمن الذي كان فيه للمجتمع أبعاد معروفة وكان يجري فيه التشارك في القيم، ليس كنتيجة لمواثيق رسمية، بل لأنها نبعت من نفس التربة التي أنبتت الهويات المشتركة. ورغم أن النخبة بدت راضية بعملية التحديث (التي أتاحت ما بدا أنه فُرص اقتصادية لا حد لها تقريبا)، اكتشف المثقفون أن نفس العملية التي كانت قد خلقت الأرجنتين الحديثة كان يعيبها غياب الروابط الاقتصادية القوية. لقد غدا المجتمع مستقرا، علمانيا، مستقلا، برسوخ؛ غير أنه، كما هو الحال مع كافة المجتمعات الحديثة، كان أساسه المؤسسي والرسمي مجردا من الأصداء القوية للتراث والأسطورة.

وقد أكد بورخيس هذا الإحساس بالفقدان (أو الغياب) في أحد مقالاته الأولى: كتب قائلا إن ما تحتاج إليه بوينوس آيرس احتياجا ماساً هو الأشباح ورغم أنه يمكن قراءة هذا التأكيد بطريقة تهكمية فإنه ينطوي أيضا على "سياسة ثقافية": عندما ترتد أساطير مجتمع تقليدي إلى ماض لا يمكن استرداده فإن آثار هذه الأساطير في الأدب تبني نظيرا ليس لواقع سابق، بل لنموذج مثالي يمكن لمجتمع أن يرى نفسه في إطاره. إن "الأشباح" تنطوي على أرض مشتركة وعلى إحساس بالانسجام مع الماضي. وفي

مجتمع أدت فيه المؤسسات الحديثة القائمة على القانون المكتوب إلى تفتيت المعتقدات التقليدية والروابط "الطبيعية"، أتاح واقع اقتسام نفس "الأشباح"، بطريقة رمزية، إمكانية استرداد نوع الإدراك الثقافى العميق الذى تهدده جمهورية حديثة هى ذاتها ممزقة بالصراع.

وتنتمى مسألة كيف تجرى إقامة، أو صيانة، أو تدمير نظام اجتماعى وثقافى إلى الأبعاد الفلسفية للنظرية السياسية، ونادرا ما يرد ذكر هذا البعد مرتبطا ببورخيس الذى تكمن مفارقة صارخة فى حقيقة أن افتتانه بالفلسفة اجتذب اهتماما نقديا عالميا تقريبا. وسأحاول إثبات أن الفلسفة السياسية ماثلة بمعنًى حقيقى فى عدد من أروع قصصه، للأسباب التاريخية التى أوردناها أعلاه ولأسباب مرتبطة بتطورات عالمية فى القرن العشرين. وفى منتصف العشرينيات، عندما أكد بورخيس أن بوينوس آيرس بحاجة ماسة إلى أشباح، وأن مهمته تتمثل فى الإمداد بها، كان العالم قد تحطم بالفعل بالحرب العالمية الأولى، وكانت البلدان الغربية مرغمة على الاعتراف بالثورة الروسية وبناء الجمهوريات السوفييتية. وفى الوقت ذاته، وطدت الفاشية نفسها فى إيطاليا، وانتشرت داخل حركات شعبية فى بقية أنحاء أوروبا، وأفسحت الديمقراطية المجال لأشكال سياسية (ملطخة بالشعبوية وبأسلوب مبتذل للسياسة الجماهيرية) لم تتصورها المثل العليا الجمهورية الخالصة للنخب الفكرية الليبرالية. والحقيقة أن كُتُبا مثل **الأيديولوجيا واليوتوبيا** *Ideology and Utopia* لكارل مانهايم **Karl Manheim** **وخيانة الكتبة** *La trahison de clercs* لجوليان باندا **Julien Benda**،[٢] وكذلك مقالات [خوسيه] أورتيجا إى جاسيت **[José] Ortega y Gasset** حول إضفاء الطابع الجماهيرى على الثقافة، تمثل علامات فترة مطبوعة بطابع التغيرات المنذرة والمفاجئة التى بدلت بعمق دور الأديب فى المجتمعات الحديثة. ولم يحدث قط أن انحاز بورخيس صراحة إلى طرف من أطراف هذه المناظرة، التى لاشك فى أنها لم تقتصر على الأرجنتين. والواقع أنه أعلن دائما نفوره من الأدب الذى يختار أن تخترقه أيديولوجيات سياسية. وفى "مقدمة للطبعة الأولى من " **تقرير برودى**"، وهى مكتوبة فى عام ١٩٧٠، يؤكد مرة أخرى:

قصصى مثل قصص "ألف ليلة وليلة" تحاول أن تكون مسلية أو مؤثرة لكنها لا تحاول أن تكون مقنعة. ومثل هذا العزم لا يعنى أننى حبست نفسى، وفقا لمجاز سليمان، فى برج عاجى. واقتناعاتى السياسية معروفة تماما؛ إننى عضو فى حزب المحافظين - وهذا فى حد ذاته شكل من أشكال الشكية - ولا أحد وصمنى فى يوم من الأيام بأننى شيوعى، أو قومى، أو معاد للسامية، أو من أتباع بيللى ذا كيد Billy The Kid (*)، أو من أتباع الديكتاتور روساس. و أعتقد أننا سنكون جديرين ذات يوم بألا تكون لدينا حكومات. وأنا لم أخْفِ آرائى قط، ولا حتى فى الأوقات الصعبة، غير أننى لم أسمح لها أيضا فى يوم من الأيام بأن تجد طريقها إلى أعمالى الأدبية، باستثناء عمل واحد عندما ارتفعت روحى المعنوية ابتهاجا وتشفيا بانتصار حرب الأيام الستة. إن فن الكتابة ملغز؛ والآراء التى نتبناها عابرة، وأنا أفضل الفكرة الأفلاطونية عن ربات الشعر على فكرة [إدجار ألان] پو [Edgar Allan] Poe ، الذى اعتقد أو تظاهر بأنه يعتقد أن كتابة القصيدة عمل من أعمال الذكاء (٣) .

غير أن التبدلات الدرامية فى هذا القرن، مثل صعود الفاشية، خاصة فى ألمانيا وأوروبا الوسطى، ترك آثارا واضحة فى قصصه. ولنبدأ بالأكثر صراحة: العنصرية يُنظر إليها على أنها صورة اعتباطية من أيديولوجية الدولة، هذه الأيديولوجية التى تنبذ العقل وتوزع الموت عشوائيا، كما فى حالة ياروميـر هلاديك Jaromir Hladik الكاتب الضحية الذى ينعم الرب عليه ب "المعجزة السرية" El milagro secreto . أما معاداة السامية باعتبارها أيديولوجية بلهاء (وهى فى نظر بورخيس، بطبيعة الحال، اتهام

(*) شاب خارج على القانون اشتهر بهذا الاسم خلال الربع الثالث تقريباً من القرن التاسع عشر فى أمريكا والمكسيك تحيط بتاريخه هالة من الأساطير ، وتنتسب إلى اسمه جماعات وعصابات لا حصر لها . ووفقاً للأصل الإسبانى فى المقدمة المذكورة : " ... أو من أتباع Hormiga Negra (النملة السوداء) أو روساس ...". Jorge Luis Borges, *El informe de Brodie*, Madrid 1987, p. 10. (المترجم)

ثقيل) فيجرى فحصها أيضا فى حوار شهير فى "الموت والبوصلة" La muerte y la brújula . وعندما يناقش المفتش تريفيرانوس Treviranus جريمة قتل الدكتور مارسيل يارموليسكى Marcel Yarmolinsky مع لوينروت Lönnrot، وهو "شخص استنتاجى بحت"(*) ، فى حضور محرر بيديشه تسايتونج Yidische Zeitung ينبذ تريفيرانوس "التفسيرات الحاخامية" باعتبارها عديمة الجدوى. وفى الحال يتلقى ردا حاسما من أيديولوجى idéologue مستنير:

قال: "أنا مسيحى بائس. أبعدْ عنى كل هذه المجلدات العتيقة إن شئت؛ لا وقت عندى أضيعه على الخرافات اليهودية".

غمغم لوينروت: "ربما كانت الجريمة تخص تاريخ الخرافات اليهودية".

غامر محرر "بيديشه تسايتونج" بأن أضاف: "كالمسيحية"(٤) .

غير أن هناك أيضا الحالة الأكثر تعقيدا بكثير وهى الخاصة ب "قداس ألمانى" Deutsches Requiem، وهى قصة مبنية على الموضوع النيتشوى الصريح جدا عن تغلب العنف على الفضائل المسيحية. ويجرى تقديم النقد البورخيسى بصورة متميزة للعنف من وجهة نظر ضابط ألمانى. ويأمل الضابط، آخذا على عاتقه مسئولية موت شاعر يهودى ، فى أن يدمر داخل نفسه كل أثر للتعاطف إزاء الآخر أو إزاء ما هو مختلف: إن النازية "عمل أخلاقى، وتطهير للبشرية الفاسدة"(٥) .

والمنظور الذاتى الذى يتبناه بورخيس فى هذه القصة يسمح لحجة الضابط النازى بأن تتطور بمنطقها الخاص؛ فهى تؤكد خياراته وقيمه، باعتبارها أساس نظام بديل. وهكذا فإن بورخيس يجعل القارئ يعطيه اهتمامه بعناية بدلا من رفضه من الوهلة الأولى. ففى عشية تنفيذ الحكم على الضابط الألمانى أوتو ديتريش تسورلينده Otto Dietich zur Linde، الواسع الاطلاع على [أرتور] شوبنهاور -[Arthur] Schopen

(*) أىْ أن لوينروت يعتقد أنه استنتاجى بحت بالمعنى البوليسى وأنه أوغست دوبان un Auguste Dupin آخر كما جاء فى الأصل الإسپانى للقصة المذكورة Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Madrid, 1987, p. 148. (المترجم) .

hauer، و [أوزڤالد] شبنجلر [Oswald] Spengler، ونيتشه، يسأل عن كيف يمكن الحكم على أعمال البشر عندما يكون قد جرى القيام بها لإقامة نظام يستتبع تنظيما جديدا للمجتمع على أساس مبادئ جديدة. ويمكن الحكم عليها بطبيعة الحال من وجهة نظر أخلاقية يمكن القول - إذا كانت مختلفة عن تلك التى يدعمها مؤسسو نظام جديد - إنها تؤيد الشر بدلا من الخير. غير أن مسألة النظام، إذا نُظر إليها خارج سياقها التاريخى، ماثلة فى تلك النظم التى نوافق عليها وكذلك فى تلك التى ندينها. وعن طريق تقديم ضابط نازى (ترد بالبال صورة إرنست يونجر Ernst Jünger فى هذا التصوير لأوتو تسور لينده) باعتباره صوت قصته، يشير بورخيس إلى مأزق النظم السياسية كافة، ليس فقط تلك التى كانت مدانة كليا بل أيضا تلك التى نعتبرها شرعية. ذلك أن كلا النوعين يقدم حججا يمكن تطويرها منطقيا. والواقع أنه يحثنا بطريقة غير مباشرة على التفكير مليا فى المسألة العامة للنظام لأن من يناقشها هو على وجه التحديد نازى "متحضر" ومثقف نقّد، بوصفه نائب مدير معسكر اعتقال، مهمة القضاء على الشاعر اليهودى ألبرت سويرجل Albert Soerge . وعندما انتهت الحرب، سأل أوتو تسور لينده نفسه عن السبب وراء إحساسه بالراحة، وطرح جانبا أسبابا عديدة قبل أن يدرك الحقيقة:

> كان العالم يموت من اليهودية ومن مرض اليهودية ذاك، الإيمان بيسوع؛ لقد علمناه العنف والإيمان بالسيف. وذلك السيف يذبحنا الآن، ويمكن تشبيهنا بذلك الساحر الذى صنع متاهة ثم صار محكوما عليه بأن يهيم بداخلها إلى آخر أيامه؛ أو بداود الذى يحاكم رجلا مجهولا فيحكم عليه بالموت، فقط ليسمع الوحى: أنت ذلك الرجل. سيكون من الواجب تدمير أشياء كثيرة فى سبيل بناء النظام الجديد، ونحن نعرف الآن أن ألمانيا أيضا كانت أحد تلك الأشياء (٦) .

هناك ثيمة بورخيسية تخترق هذه الفقرة: الإنسان هو نفسه وهو عدوه، والقدر يسير فى طريقه عبر النتائج العمياء لأفعالنا. ومع ذلك، يوجد هنا شىء آخر لا يمكن إغفاله. من ناحية، هناك تنظيم العالم وفقا لقيم، مثل النازية فى حالة ألمانيا. ومن ناحية أخرى، هناك فكرة أن كل نظام يقوم على تدمير نظام سابق، يقوم على قيم مختلفة،

وأن كل نظام يعتمد على فعل فَرْض إجبارى، رغم أن الأساطير والفلسفة يمكنها القيام بتفسير ذلك الفرْض على أنه هبة، أو تراث، أو ميثاق. وعلاوة على هذا فإن صوت الضابط النازى وعنصريته الشائنة يطرحان للنقاش ذلك الاعتقاد الساذج بأن إثبات صحة وشمولية القيم تمرين فكرى بسيط ومباشر. والحقيقة أن أوتو تسور لينده لا يشهد فقط على التدابير المتطرفة للنازية، بل أيضا على المهمة المثابرة فى سبيل ترسيخ معتقداتنا بشأن ما هو صحيح وما هو خاطئ فى المجتمع. وتختار "قداس ألمانى" الطريق الصعب المتمثل فى معالجة هذا من خلال صوت رجل مدان كليا تقريبا، وهى تستكشف فى الوقت ذاته القسوة التى ينطوى عليها حتى موت واحد، موت شاعر يهودى، والمعضلة الخاصة بكيف يمكن إقامة نظام جديد. إن المجتمع مبنىٌ عبر العنف، رغم أن درجة العنف والقيم التى تجعله شرعيا هى بالفعل، وينبغى أن تكون، متمايزة.

والأسئلة المتعلقة بأسس – أو بالافتقار إلى أسس – القيم مرتبطة بالأسئلة الخاصة بالمجتمع. ما الذى يجعل وجود مجتمع ما ممكنا؟ وكيف يمكن الحفاظ على توازن بين أعراف مختلفة على أساس الإدارة الجماعية أو على أساس المصلحة العامة؟ وكيف يُصاغ مفهوم "العام" ذاته؟، وكيف تُمنح السلطة لبعض المواقع ويجرى إنكارها على أخرى؟ ووفقا لأية مبادئ، لا تقوم فقط على العقاب والثواب، يخضع البشر للقانون؟ ويطرح بورخيس، حاذيا حذو سويفت، هذه الأسئلة التى هى أسئلة قارئ "تقرير برودى"(٧) .

كتب برودى Brodle، وهو مبشر مشيخىٌ إسكتلندى (ينتمى إلى الكنيسة المشيخية البروتستانتية) كان قد عمل فى سبيل العقيدة فى أفريقيا والبرازيل، تقريرا (وتركه بين صفحات كتاب [إى . دبليو.] لين : [E. W.] Lane "**تسليات ألف ليلة وليلة**" Arabian Nights' Entertainments) عن شعب ال "**ملتش**" Mlch الذين يسميهم برودى **الياهو** Yahoos بسبب "طبيعتهم الهمجية"، ولأن من الصعب إعطاء تدوين دقيق لاسمهم الحقيقى، لأن لغتهم لا تشتمل على أية حروف حركة. ويحمل **الملتش** سمة أسلافهم الأدبيين، ويمكن النظر إليهم بالتالى على أنهم اقتباس. ويتحول **الملتش** بقلم الدكتور برودى (من طريق سويفت) إلى **ياهو** خاصين به، فى التقرير الذى عثر عليه راوى

القصة وينقله بكامله تقريبا. وبنية **قصة داخل قصة** هذه، وهى وسيلة استخدمها بورخيس فى كثير من الأحيان ، تقوم بإطلاق القوة القصصية للاقتباس المزدوج من برودى ومن جاليفر، وفى الوقت نفسه بترسيخ جذور النص فى تراث الرحالة إلى بلاد بعيدة الذين يعثرون على عناصر تعكس بدقة، بطريقة رمزية أو تهكمية، مجتمعاتهم ذاتها.

ومثل سويفت، يفتح بورخيس جدالا أخلاقيا من خلال تقرير برودى. غير أنه، بخلاف سويفت، لا يقترح أساسا صريحا للمقارنة بين **ياهو** تقرير برودى وشعب آخر: لا وجود لأىٍّ **هويهنهنم** Houyhnhnms نبلاء فى قصته، ويقود غيابهم إلى استنتاجات مختلفة. وفى حين أن جاليفر وَجَدَ، على الأقل، فى مجتمع حيوانى الفرصة لتقديم يوتوبيا فإن برودى قادر فقط، فى الفقرة الأخيرة من تقريره، على أن يقترح رأيا متسامحا بشأن **ياهو** تقريره، من وجهة نظر نسبوية حقا: "وهُمْ، بوجه عام، يمثلون الحضارة، كما نمثلها نحن، رغم تجاوزاتنا الكثيرة". فماذا يعنى هذا؟ هل هو مجرد استنتاج تهكمى أم أنه يوجد أيضا نقد مستتر للحضارة التى أنتجت الإرساليات التبشيرية لأمثال الدكتور برودى؟

ويُنهى برودى تقريره بـ "الرجاء الحار بأن لا تتجاهل حكومة صاحبة الجلالة ما يتجرأ هذا التقرير على اقتراحه". وهذه جرأة حقا، بعد الوصف الذى يقدمه التقرير **للياهو** والمقارنة التى يعقدها بين حضارتهم والحضارة التى ينتمى إليها برودى . ويبدو أنه لا شىء يهيئنا لهذه الملاحظة الأخيرة: كان برودى المتدين الورع مصدوما بعادات أكل لحوم البشر لدى **الياهو** الذين يلتهمون جثث ملكهم وأطبائهم - السحرة، وبالفجور الساذج لملكتهم، التى تعرض نفسها على المبشر المسيحى فقط ليرفضها. فماذا، إذن، يقترح على جلالتها؟ ولدى **الياهو** لغة بدائية - ويجد برودى أن من المستحيل أن يستخرج منها أقسام كلام منطقية متمايزة - تتألف من كلمات وحيدة المقطع، ينظم معناها السياق أو الأشكال العملية للنطق. وهم لا يستطيعون التمييز بين الطبيعة والثقافة (إنهم يعتبرون أن الكوخ الذى بناه الدكتور برودى لنفسه شجرة ويبدو عليهم أنهم غير قادرين حتى على تصور أشياء معقدة مثل كرسى). وليست لديهم أىّ فكرة عن التاريخ أو عن الماضى بالمعنى الواسع (فقط يستطيع الأطباء - السحرة أن

يتذكروا فى المساء ما حدث فى ذلك الصباح نفسه)، وهم يقومون بتكهنات واضحة وغامضة بشأن ما يعتبرون أنه المستقبل (الدقائق العشر التالية على وجه التقريب). وهم غير مثقلين بعبء أحداث مثل عبور العبرانيين للبحر الأحمر، الذى ندرجه فى ماض له علاقة بحاضرنا. وهم يجهلون السببية البعيدة ومحرومون بالتالى من مفاهيم مثل الأبوة (الأمر الذى عرقل هدايتهم إلى العقيدة المسيحية وفهمهم للمفهوم المسيحى عن الألوهية). وهم يخلعون على الشعر مكانة خاصة جدا تحرم الشعراء من الحق فى الحياة، لأن الفعل الشعرى يملك القدرة على تحويلهم إلى آلهة لا يتصل بها أحد ويحق لأىّ شخص قتلهم.

غير أنه عندما يكون الدكتور برودى على اتصال من جديد بشخص متحضر، تصادف أنه كان مبشرا كاثوليكيا، فإنه يحس بالصدمة بالعادات التى مارسها طول حياته: عادة تناوُل الطعام على الملأ، على سبيل المثال، وهذا ما يتجنبه **الياهو** باعتباره محرما a taboo : "فى البداية وجدت من المثير للتقزز أنْ أراه يفتح فمه دون أدنى محاولة للإخفاء المنافق ويضع فيه قطعا من الطعام. وظللت أغطى فمى بيدىّ، أو أحول عينىّ". [٨] وعندما يعود إلى بلاده، لا يحس برودى كما أحس جاليڤر بعد عودته من بلاد **الهويهنهنم**، باستثناء الانطباع الخاطف الذى يتلقاه من رؤية الناس يأكلون بصحبة بعضهم معا دون ارتباك. ومصيره ليس مصير جاليڤر، الذى لم يسمح لنفسه أعواما بأىّ اتصال بشرى جسدى، وناهيك بمشهد أسرته وهم يلتهمون الطعام معا فى حضوره. وعلاوة على هذا فإن برودى لا يتوق إلى السعادة الكاملة التى كان قد خبرها جاليڤر، وتعلم الاستمتاع بها، مع **الهويهنهنم**، بل يتذكر، بدلا من هذا، "الرعب الجوهرى" لأيامه مع "**الياهو**".

ومع ذلك فإنه يرجو صاحبة الجلالة أن لا تتجاهل "ما يتجرأ التقرير على اقتراحه" – أىْ أننا إزاء رؤية نسبوية إلى حضارة **ياهو** لن ينظر إليها أىّ قارئ للتقرير على أنها متحضرة. وهو يلخص ما يجعل **الياهو** ليس فقط الأمة البربرية التى وصفها، بل قبيلة يؤهلهم تنظيمهم ومعتقداتهم لامتياز اعتبارهم متحضرين بنفس الطريقة كالأوروبيين:

ولديهم مؤسسات خاصة بهم؛ ويتمتعون بملك؛ ويستعملون لغة تقوم على مفاهيم مجردة؛ ويؤمنون، مثل العبرانيين والإغريق، بالطبيعة الإلهية الشعر؛ وهم يحدسون أن الروح تبقى بعد موت البدن. كما أنهم يؤمنون بحقيقة العقاب والثواب.

على أن تقرير الدكتور برودى انتهى إلى منعطف هائل وغير متوقع. وعند الوصول إلى هذه النقطة، لاشك فى أن صاحبة الجلالة سوف تصاب بالدهشة إزاء الدفاع الحازم، القائم على نسبوية ثقافية خالصة، عن **الياهو**. وقد تسأل صاحبة الجلالة عن الأسس التى يقوم عليها عقد هذه المقارنة على قدم المساواة بين الأمم الأوروبية **والياهو**. ما الذى لدى **الياهو** ليعطيهم الحق فى أن يوضعوا جنبا إلى جنب مع الأمم المسيحية؟ أو، إذا عبّرنا باستخدام الكلمات الأخيرة فى القصة: ما هو الاقتراح الجرىء للتقرير؟

ويمكن أن يفك قراء التقرير شفرة الاقتراح مثلما كان الدكتور برودى يأمل فى أن تفعل صاحبة الجلالة. وقد وجد **الياهو** إجابات عن الأسئلة الرئيسية بشأن النظام فى المجتمع دون أن يكون عليهم أن يقوموا بحل الصراعات الداخلية مثل الأمم المسيحية الحديثة. إذ إنهم يعيشون فى علاقة مثالية الكمال مع الطبيعة. والحقيقة أنهم ماداموا غير قادرين على التمييز بين الطبيعة والثقافة، ولا يعانون ألم ذلك الانفصال (رغم أنه ينتج أيضا حضارتنا، وصناعتنا، وفننا، وتقدمنا). ومتحررين من مفاهيم عامة مثل السبب البعيد والنتيجة البعيدة، فإنهم لا تقلقهم أيضا الشواغل الفلسفية والعلمية. ولأن لغتهم خالية تماما من نموذج محدد للمعانى فإنهم يستعملون فقط الكلمات التى تعبر عن مفاهيم عامة. إنها لغة يمكن اعتبار القدرة على الكلام فيها ضعيفة، غير أن هذا الضعف يمنعهم من فتح مجالات محتملة للصراع على موضوعات مثل الحكومة أو الدين. وهم يعهدون إلى الأطباء - السحرة بسلطة اختيار زعمائهم غير أنهم يعتقدون أن الأطباء يفعلون هذا على أساس بعض سمات طباع الرجل الذى يقع عليه الاختيار، مما يمنع المشاجرات على السلطة والحروب بين سلالات حاكمة. وعندهم نظام للعدالة لا يقوم بخلاف نظامنا على الدليل والحجة: يجرى إصدار الأحكام دون مزيد من الضجة بعد ادعاء الجريمة. وهذه الأمة بدائية إذا قورنت بالأمم المسيحية، غير أنها فى الوقت نفسه نجحت إلى الأبد (أو، على الأقل ، إلى أن تقود الحالة الراهنة لـ "**الياهو**"

إلى انقراضهم) في حلٍّ مسألة النظام في المجتمع. ولاشك في أن وصف برودى لهذه الأمة، في تدوين الراوي، تهكمي في محتواه، ولكن ليس في ثيماته. ويجرى تقديم السمات المميزة الرئيسية للتنظيم البشرى في نوع من الديستوبيا المبهمة للغاية. ويتردد القراء (كما يفعل الدكتور برودى) بشأن ما إذا كان من الإنصاف الحكم بأن أمة **الياهو** تمثل ديستوبيا، نظرا لحقيقة أن **الياهو** أنفسهم لا يؤمنون بهذا الرأى غير العطوف فيما يتعلق بنظمهم الخاصة والعامة.

وتأثير القصة ملتبس، فرغم أن الدكتور برودى قرر أن يحكم على **الياهو** وفقا لقيمه هو، فإنه يجد أنهم حققوا نتائج هى، على الأقل من الناحية الشكلية، ولا يهم كم هى فجة، تلك الخاصة بأمة منظمة. وتتقلب نغمة وصفه بين التشديد على الاختلافات والاكتشاف النهائي لأوجه الشبه العامة. ويجرى توصيل شيء من هذا التردد في الكلمات الأخيرة من القصة. فهو يرجو صاحبة الجلالة أن يُسمح لهم ليس فقط مثل المسيحيين، بأن ينفذوا المهمة المستحيلة في الظاهر المتمثلة في إنقاذ أرواح **الياهو**، بل يأمل أيضا في أن لا يمر "اقتراح" تقريره مر الكرام. وهذا الاقتراح ملغز، غير أنه يمكن فهمه باعتباره الاستنتاج الذى تتوصل إليه دراسة مقارنة تقوم على الحذف ellip-tical لعادات **الياهو** وعادات الأمة المسيحية. ويوضح برودى، في نهاية تقريره، أن **الياهو** يمثلون "الحضارة تماما كما نمثلها، رغم تجاوزاتنا الكثيرة". وهو يضيف أيضا أن رعب التجربة التى مر بها لم يتضاءل منذ عودته إلى إسكتلندا: خلال إقامته في جلاسجو، يحس بأن **الياهو** لا يزالون حوله. وهذا الإحساس لا يجرى شرحه ولا يجرى تبريره من حيث ذكرى الوقت الذى قضاه معهم. ويمكن قراءته بهذه الطريقة، غير أنه يمكن أيضا قراءته من خلال تتبع آثار "**الياهوية**" Yahooism في الحياة اليومية لأمة مسيحية. ولاشك في أن "الرعب الجوهرى للتجربة" جزء من الماضى؛ غير أنه ليس واضحا بنفس القدر أن الإحساس بأن المرء محاط بـ **الياهو** في شوارع جلاسجو يمكن تفسيره بصورة مباشرة كذلك كأثر باق من ذكرى. وبعد تأكيده، يُحس بأنه مجبر على أن يضيف: "إننى أعرف تماما أن **الياهو** أمة بربرية"، وكأنه كان عليه أن يستجيب لشخص كان قد تحدى ما لم يكتبه، على أىّ حال. ويقدم الدكتور برودى تقريرا ولكنْ أيضا حجة: حجة النسبوية الثقافية. وقد عبر عن نفوره غير أنه، في الوقت نفسه، قدم

تلخيصا متوازنا عن المؤسسات الأساسية للحضارة : الحكومة ، والدين ، والفنون، واللغة.

على أنه فى موضع سابق فى التقرير قدم برودى ، كوسيلة مساعدة تقريبا، فرضية أن **الياهو** كانوا ذات يوم أمة أكثر تحضرا يجب تفسير انحطاطها الحالى ليس كبدائية بل كتدهور. ذلك أن لغتهم البليدة المبنية على مفاهيم عامة جدا تسمح أيضا، مع ذلك، "باستخلاص تجريدات". وتقوم فرضيته على بعض النقوش القديمة التى وجدها، والتى لم تعد القبيلة قادرة على فك شفرتها. ويمكن التفكير فى **الياهو** على أنهم "مستقبل الأمم الأوروبية"، وليس فقط على أنهم ماضيها، تماما كما اكتشف [أليكسيس دو] توكڤيل [Alexis de] Tocqueville فى الولايات المتحدة ليس طفولة ذلك البلد بل مستقبل أوروبا.

ويقدم "**تقرير برودى**" خليطا مثيرا من الريبورتاج القصصى والتعليق الفلسفى: الفلسفة السياسية من خلال السرد. وعلى هذا النحو، يرتدى اهتمام بورخيس بمسألة النظام فى المجتمع شكل نوع كلاسيكى. والآثار التى تركتها قراءته المنتجة لسويفت واضحة جدا إلى حد أنها تعيدنا إلى تراث للرحالة الفلاسفة، مع أنها تحذرنا من استعمالات بورخيس الخاصة لذلك التراث. وفى حين أن جاليڤر غير مبهم فيما يتعلق بهؤلاء **الياهو** الذين فى روايته (لأنه يتخذ **الهويهنهنم** كنقطة انطلاق للمقارنة)، يعطى الدكتور برودى حُكما ملغزا على مسئوليته الخاصة: فى بداية التقرير يجرى النظر إليهم على أنهم ينتمون إلى عِرْق "متوحش" وفى النهاية على أنهم يمثلون، بطريقتهم الخاصة، "الحضارة"، لأنهم رغم طبيعتهم نجحوا فى بناء نظام، وهو ما يرقى إلى مستوى حلّ مشكلة سياسية. وكقراء للنص، نجد أنفسنا غير راضين عن آرائنا نحن عن هذا الشعب. وبعد الجدال، نتوقع أن نشعر فقط بالارتياح إزاء عودة الدكتور برودى إلى بلده، غير أن القارئ المدقق يواجه، بدلا من هذا، (كما كان من الممكن أن تواجه صاحبة الجلالة) مقارنة بين **الياهو** والأمم المسيحية. ويمكن أن يجد قراء سويفت سلاما وأمنا فى الدرس الأخلاقى الذى يلقنه **الهويهنهنم** لجاليڤر، غير أن قراء بورخيس لا يملكون نفس العزاء، لأنه لا وجود لخيول نبيلة فى بلاد **الياهو** الذين نلقاهم لديه. غير أنه يجرى تقديم درس فى التقرير، عن مختلف أنماط الحضارة ومختلف أنماط النظام

القائمة على القيم التى تبدو لأولئك الذين يؤمنون بها حقائق مطلقة، ولكنْ التى يمكن أن يثبت مراقبون مدققون، مثل الكتور برودى ، فى النهاية أنها عارضة ونسبية. كما يوجه التقرير تحذيرا، وإنْ كان مبهما ومقحما تقريبا فى السرد، عن الخطر الذى يهدد الأمم المتحضرة: البربرية التى تكمن داخلها، والتى كان بمستطاع برودى أن يلقاها فى شوارع جلاسجو.

وأنا لا أزعم أن هذا هو التفسير الوحيد الممكن للقصص الفانتازية التى بحثناها فى هذا الفصل وفى الفصل السابق. لقد قرأناها بتركيز خاص على مبادئها البلاغية الإبداعية ووجدنا أن الأسئلة الفلسفية الأساسية ماثلة فى صميم السلاسة المثالية الكمال للسرد. والحقيقة أن البحث عن النظام المثالى الكمال بصورة مستحيلة واليقين بأن كل نظام له عواقب مجهولة ومفزعة ماثلان فى صميم كمال الحبكة ذاتها.

الهوامش

(١) 'Poema conjetural', *El otro, el mismo*, in *Obras completas*, Buenos Aires 1974, p. 867. Translated by Anthony Kerrigan as 'Conjectural Poem', in J. L. Borges, *A Personal Anthology*, New York 1967, pp. 192-3.

(٢) من المحتمل جدا على الأقل أن يكون بورخيس قد قرأ بندا Benda، لأن مجموعة مجلة سور *Sur*، التى كان بورخيس ينتمى إليها كانت تنظر إلى بندا على أنه نوع من المرشد guru الفكرى.

(٣) *Doctor Brodie's Report*, Harmondsworth 1976, pp. 11-12.

(٤) 'Death and the Compass', *Labyrinths*, London 1970, p. 108.

(٥) 'Deutsches Requiem', *Labyrinths*, p. 176.

(٦) *Ibid.*, p. 178.

(٧) In *Doctor Brodie's Report*, pp. 91-100.

(٨) For these quotations, *ibid.*, pp. 99-100.

(٩) *Ibid.*, p. 100.

القسم الثانى

الطليعة وبوينوس آيرس والحداثة

الفصل السابع

مغامرة مارتن فييرو : الطليعة والكريولية

يرتبط بورخيس ارتباطا وثيقا بثلاث مجلات أدبية فى العشرينيات: **بريسما** *Pris-ma*، **وبروا** *Proa*، **ومارتن فييرو** *Martín Fierro* (١)، وهى مجلات شجعت برامج الطليعة وكشفت بذلك الحدود الأيديولوجية والمؤسسية للطليعة فى الأرجنتين. وبين هذه المطبوعات الثلاث، تمتعت **مارتن فييرو** بأوسع جمهور وأعلى ظهور: تحديث المثقفين الشبان الذين بدأوا ينشرون فى العشرينيات وكانوا معروفين لدى الأصدقاء والأعداء على السواء باعتبارهم **المارتنفييريستا** Martinfierrista (**المارتنفييريون** نسبة إلى **مارتن فييرو**).

ومع ظهور **مارتن فييرو** فى فبراير ١٩٢٤، نشهد "قطيعة" جمالية حديثة بصورة نموذجية – تلك التى تميز الطليعة. والحقيقة أن الفضيحة التى جلبتها المجلة على نفسها لكى تحقق اعترافا مباشرا وواسع النطاق، والحرية التى انتقدت بها الكتاب **الحداثيين** ("**الموديرنيستا**") modernista وأولئك المنتمين إلى جيل **الثينتيناريو** (٢) (الذكرى المئوية لاستقلال الأرجنتين) Centenario، والمساجلات مع الملتزمين اجتماعيا والأدب الإنسانى، والنغمة الپارودية parodic التى تبنتها فى السخرية من اتجاهات سابقة عليها ومعاصرة لها، كل هذه المظاهر تجعل **مارتن فييرو** مسبار قياس للأعماق قام بترجيع أصداء التغيرات فى النسق النصى والمعارك المؤسسية التى خيضت فى ذلك الحين. وفى الوقت نفسه، اختلف توجه المجلة عن توجه الطليعات الأوروبية من نواح تبين حدودها ولكن أيضا أصالتها.

وإذا كانت الطليعة الأوروبية قد جمعت بين جماليات راديكالية وإحياء أخلاقى و"ولع بالتجريب الخطر"، فماذا يمكن أن يقال لتعريف الطليعة الأرجنتينية التى لعب

فيها بورخيس ذلك الدور القيادى؟ ولكى نشخص نوع الخروج الذى قامت به **مارتن فييرو** و**المارتنفييريستا**، ونفسر النغمة المعتدلة إلى حد كبير لمداخلاتهم، يجب أن نبحث طبيعة المجال الثقافى فى الأرجنتين بين عامى ١٩٠٠ و ١٩٢٠ والواقع أن المثقفين، **والندوات** cénacles الفنية الرائجة فى زمن **الثينتيناريو**، قاموا بخلق الشروط الملائمة للإضفاء التدريجى لطابع الاحتراف على الكاتب وإرساء الممارسات الأيديولوجية والثقافية التى طمحت إلى الهيمنة الطويلة الأمد. وكان على **المارتنفييريستا** الشبان أن يخوضوا معركة مع تلك الشروط والممارسات فى سياق نضال فى سبيل إرساء أسس تفوقهم الجمالى والمؤسسى.

والواقع أن مجلة تأسست فى ١٩٠٧، وهى مجلة **نوسوتروس** Nosotros (نحن)، صارت الدورية الأوسع قبولا فى ذلك الحين [٢]. وكانت تنشر أكثر من مائة صفحة من النصوص شهريا ولم تقم فقط بتغطية التطورات فى الأدب الأرجنتينى والفنون التشكيلية بل قدمت أيضا أقساما إخبارية مكثفة من الخارج وترجمات لمقالات أجنبية. وكان مديرا **نوسوتروس**، روبرتو خيوستى Roberto Giusti وألفريدو بيانتشى Alfredo Bianchi، مروجَيْن أدبيَيْن نموذجيَيْن فى فترة شهدت تمايزا ضئيلا فى المجال الفنى، على وجه التحديد بسبب النطاق الصغير للمجال والافتقار إلى التعقيد. وكانت **نوسوتروس** بالتالى مطبوعة انتقائية أيديولوجيا وجماليا. وقد تمثل برنامج المجلة فى تنظيم ونشر الإنتاج الفنى والفكرى وكانت تعتبر أنها تمثل المجال الثقافى بأكمله. وسعت الطليعة إلى كسر هذه الوحدة، وإلى تقسيم الجمهور، وإلى الجدال مع الكتاب المكرَّسين فى ذلك الحين.

حاولت **مارتن فييرو** إحداث قطيعة مع مؤسسات وممارسات المجال الثقافى القائم، والذى كان تطوره قد خلق، فى الواقع، الشروط الضرورية لتطور الطليعة ذاتها. وفى بداية العشرينيات، فى السنتين أو الثلاث سنوات التى سبقت ظهور المجلات التى شارك فيها بورخيس وزملاؤه الكتاب (**بريسما، وبروا، وإينيثيال** Inicial، **ومارتن فييرو**)، بدا المجال الثقافى، تحت هيمنة **نوسوتروس**، موحَّدا نسبيا. وفى هذه السنوات، كان يُنظر إلى وحدة المجال على أنها شرط أساسى لتوطيده وتوسيعه. ولهذا السبب، ضم مديرا **نوسوتروس** كتابا أكثر شبابا إلى صفحاتهم. ويمكن أن نجد الدليل على هذا فى

واقع أنه تطور ، داخل **نوسوتروس**، أولئك الكتاب الذين قدر لهم أن يصيروا قادة أو أعضاء الطليعة ال **أولترائيستا** Ultraista [٤] (التطرفية "الراديكالية") أو **المارتنفييريستا**. وفي ١٩٢١، نشرت **نوسوتروس** تصريحا لخورخي لويس بورخيس، بعنوان "**أولترائيسمو**" Ultraismo [التطرفية (=الراديكالية)] ، طوّر ما سيغدو في الحال المبادئ الجمالية الأساسية للطليعة، وتضمن خمس أو ست قصائد. وبعد ذلك بسنة تقريبا نشرت "منتخبات **أولترائيستا**" بدون مقدمة، وطوال ١٩٢٢، نشرت أيضا قصائد **أولترائيستا** بوضوح لكل من إدواردو جونثاليث لانوثا Eduardo González La nuza وكوردوبا إتوربورو Córdova Iturburu (اللذين سينضمان كلاهما في الحال إلى صفوف **المارتنفييريستا**)، ومقالا لبورخيس "معضلة بيركلي"، كان استباقا لأفكار سيطورها في عقود لاحقة. ونشرت **نوسوتروس** المنتخبات الأولى لـ **أولترائيسمو** الأرجنتينية، بقصائد لبورخيس، وسيرخيو بينييرو Sergio Pinñro، ونورا لانخي Norah Lange، وإدواردو جونثاليث لانوثا (الذين سيصيرون جميعا، بعد ذلك بأشهر معدودة، أعضاء صاخبين وبارزين في **جيريّا** Guerrilla الأدبية الطليعية). وفي ديسمبر ١٩٢٣، نشرت **نوسوتروس** مقالا آخر لبورخيس ("حول أونامونو Unamuno، الشاعر")، وفي مارس ١٩٢٤، أعادت طبع تعليق بقلم دياث - كانيدو Diaz- Canedo، كان قد ظهر في إسپانيا، حول ديوان بورخيس **وهج بوينوس آيرس** Fervor de Buenos Aires. وكان هذا المقال آخر دليل على الانسجام بين القطاع الأكثر مؤسسية من المجال الثقافي وأولئك الذين سيصبحون، في الحال تقريبا، الطليعة. وعندما ظهرت مجلة أخرى للكتاب الشبان، **إينيثيال**، في أكتوبر ١٩٢٣، حيتها **نوسوتروس** بهجوم قاس. وبدورهم، بدأ **المارتنفييريستا** يجدون مكانهم الخاص في شبكة المؤسسات الثقافية.

خَلْق بيئة

أثر ظهور المجلات الطليعية، **ومارتن فييرو** بالذات، تأثيرا عميقا في المؤسسات الرسمية وغير الرسمية للمجال الثقافي. ومن ١٩٢٤ فصاعدا قامت الطليعة بمناوأة هياكل القواعد الأدبية المعيارية السائدة عن طريق شن الحرب على **نوسوتروس**،

والحداثة modernismo، وكتاب **الثينتيناريو**. وفى رأى **مارتن فييرو** فإن **نوسوتروس** نسخوا النظام الرسمى ومعاييره الجمالية بل حتى عملوا أدوات له.

وفى سلسلة من المقالات، أعلن محررو **مارتن فييرو** برنامجا لتغيير الأساليب التى تم بها، تقليديا، خلق پانثيون pantheon أدبى فى الأرجنتين. وبدأت المجلة تتنافس على الاعتراف الأدبى داخل هذه المؤسسات واشتركت فى نظام الجوائز الرسمية. وقبلت المجلة المؤسسات بوصفها آلية لتشجيع الفنانين الشبان واعترفت صراحة بالحق المشروع للدولة فى أن تتدخل كمنظم ومشجع للعلوم. وحتى رؤساء الجمهورية الذين حاولوا احتضان التطور الفنى كان بوسعهم أن يكونوا، وفقا للطليعة، "منصفين لكلا الطرفين". غير أن الطليعة حذرت بالفعل ضد خطر "سياسة العصا". فبدلا من دعم حركة فى سبيل التغيير الجمالى والمؤسسى، كانت "سياسة العصا" مبنية على أدوات توفيقية مثل **نوسوتروس** – أىْ، على شخصيات كانت ذات نفوذ فى العقد السابق. وكما أعلن محررو **مارتن فييرو** فإن السياسة الرسمية لم تعد "بنفع على البلاد". وفى هذا الجانب من جوانب برنامجهم، عمل **المارتنفييريستا** فى سبيل إصلاح سلمى للمؤسسات الثقافية بدلا من تبنى نظرة راديكالية باعتبارهم **مرفوضين** refusés، على طريقة الطليعة الأوروبية.

وكان الخط المعتدل لـ **مارتن فييرو** (وخاصة لـ إيبار ميننديث Evar Méndez ، رئيس تحريرها وكاتب هذه المقالات أو الروح المحرك وراءها)، قاصرا على شجب سياسة **الندوات**، والمطالبة بأن تتدخل الدولة لوضع حد للمحسوبية فى منح الجوائز الرسمية. وباقتراح أن تتبع الجوائز الأدبية وزارة التعليم العام، أبدت **مارتن فييرو** موافقتها على خط فى التفكير نلقاه بالفعل لدى كتاب أقدم كانت المجلة تحاول الإطاحة بهم: التزام الدولة بتقديم حماية اقتصادية لفنانين لم يكن بوسعهم أن يأملوا، فى مجتمع كالمجتمع الأرجنتينى وفى سوق أدبية فضل فيها جمهور من الطبقة المتوسطة الرواية الواقعية على التجريب المجدِّد، فى أن يعيشوا من إيرادات إنتاجهم. والحقيقة أن هذه الدعوة إلى رعاية الدولة، والتى نتجت إلى حد كبير عن الافتقار إلى التمايز فى المجال الثقافي، تعايشت لدى **مارتن فييرو**، ولدى الطليعة بوجه عام، مع رفض نخبوى لتلك المنتجات التى قدمتها صناعة نشر سريعة التطور لجمهور أعرض وبالبداهة أقل ثقافة.

وبالإضافة إلى التشديد على الحاجة إلى الدعم المؤسسى لتطور الفن والأدب، أكدت **مارتن فييرو** أيضا أن على الدولة التزامات بعينها فى مجال تنمية الثقافة، وبالأخص الالتزام باستعادة التوازن لصالح الكتاب الأحدث عمرا، فى مواجهة الشخصيات الأدبية ذات المكانة الوطيدة مثل "الشاعر القومى" ليوپولدو لوجونيس.(٥) ورغم أنها اتخذت موقفا توفيقيا بوجه عام تجاه سلطة الدولة إلا أن المجلة تختار أعداءً، مثل **إنتندنتى intendente** مدينة بوينوس آيرس (الممثلة غير الفعالة والمحافظة للدولة)، أو **نوسوتروس**، التى قدمت كثيرين من أعضاء هيئات التحكيم لجوائز البلديات. لقد تحول التوتر المعادى للبرجوازية للطليعة الأوروبية، فى بوينوس آيرس، إلى معارضة أكثر اعتدالا للفظاظة الجمالية وللافتقار إلى الذوق لدى البرجوازى العادى أو البيروقراطى الحكومى العادى.

وهذا الخط المعتدل استمر به مجلس تحرير **مارتن فييرو** من أول عدد إلى آخر عدد. وقد وصف إيبار ميننديث وظيفة المجلة بأنها تتمثل "فى تكوين بيئة وفى إيقاظ الحياة الأدبية". وكان هذا يعنى فى الممارسة أن تساعد المجلة فى تغيير المجال الثقافى، وإنتاج نوع جديد من الجمهور، وخلق مواقف جديدة فى الحياة الأدبية، وتغيير الذوق. وكان هذا يمثل تغيرا عميقا ولكن ليس قطيعة عدمية أو مجابهة فوضوية مع النظام القائم.

ولهذا فإن **مارتن فييرو**، عندما قامت بتعريف وظيفتها، فعلت هذا فى إطار "تأسيس" أنشطة أدبية بعينها. وكان النشاط البالغ الأهمية بين هذه الأنشطة تأسيس دور نشر مرتبطة بـ **مارتن فييرو و پروا**، اللتين نشرتا إنتاج الكتاب الطليعيين وكان لهما برنامج صريح: إنهما ستكونان متحيزتين، وملتزمتين بالقضية، وهادفتين، وغير مهتمتين بالربح، ومراعيتين لحقوق المؤلفين وكل معايير التسويق الحديث للكتاب (الإعلان فى الشوارع، والأسعار التشجيعية، وأنواع خاصة من الخصم لباعة الكتب وهكذا وهكذا...). وبكلمات أخرى كانت **مارتن فييرو** علامة على بداية النهاية للنظام الذى كان يعمل فى عقود سابقة ، والذى كان المؤلفون يدفعون فى ظله من أجل نشر إنتاجهم.

وكان محررو المجلة أكثر اعتدالا بوضوح من بعض الأعضاء الأفراد فى المجموعة من بينهم بورخيس و أوليبريو خيروندو، (٦) اللذين اقترحا قطيعة جمالية أكثر راديكالية. وكان هذا الاعتدال لا يعود فقط إلى حدودهم الأيديولوجية بل أيضا إلى حدود المجال الثقافى والمجتمع الأوسع. القمع الجنسى والمعنوى، واللاسياسية، والدعم المنضبط للأمة وحقوق وواجبات الدولة - كان كل هذا يشير إلى طليعة بالغة الارتباط بالأيديولوجيات التقليدية إلى حد أنها لم تستطع أن تسائل النظام الاجتماعى بأىّ طريقة عميقة. غير أنه إذا كانت **مارتن فييرو** لم تنتقد الأسرة، أو الأمة، أو السلطة، أو الدين، فقد غيرت التقاليد الأدبية بالفعل بصورة حاسمة. وقد أكد يوليسيس بيتيت دى مورات Ulyses Petit de Murat، أحد أعضاء المجموعة، أن "مارتن فييرو كانت تضم نساءً فى مقرها الأدبى وفى مآدبها وفى محاضراتها . وفى ذلك الوقت كان الأدب يسوده الرجال. وكانت نورا لانخى ركنا من أركان هذه الاجتماعات. وكانت تلقى الأحاديث واقفة فوق منضدة". والحقيقة أن كل روايات كتاب الطليعة عن ذكريات هذه الأعوام تجمع على الإشارة إلى هذه العلاقات الجديدة بين الكتاب. لقد بدا حقا أن مثل هذه الصلات الجديدة تحتاج إلى طاقة أكثر من الكتابة ذاتها . ويسجل ليوپولدو ماريتشال Leopoldo Marechal، (٧) أحد أبرز أعضاء المجموعة، أنه: "كرست باقى وقتى <للحياة الأدبية> وكل ما كانت تقتضيه، وليس للإبداع الأدبى ... وكانت حركة **مارتن فييرو** عميقة الجذور فى الحياة ذاتها".

وكان لـ **مارتن فييرو** أصدقاؤها وحلفاؤها - واثنان على وجه الخصوص: ماثيدونيو فيرنانديث Macedonio Fernández (٨) (الذى كان بورخيس يبجله باعتباره عجوزا كبيرا grand vieux) و ريكاردو جويرالديس.(٩) ولكى يتم إبراز هؤلاء الكتاب كان من الضرورى **للمارتنفييريستا** القيام بإصلاح النسق الأدبى الأرجنتينى. والحقيقة أن تغييرا فقط فى المجلة حول مسألة ماذا يجب أن يكون الأدب سمح بإنقاذ جويرالديس من عزلته وباكتشاف ماثيدونيو فيرنانديث. ويمثل نشر نصوصهم بادرة من أوضح البوادر الطليعية فى تاريخ هذه الدورية.

الأدب كسلعة

أصلحت الطليعة النسق الأدبى، وأنكرت التقاليد، وجينيالوجيا المجال الثقافى (عن طريق بناء جينيالوجيات بديلة)، فأحدثت انقساما فى الجمهور. واكتشفت أسلافا كان قد جرى تركهم خارج القاعدة المعيارية السائدة. وجعلت هامشيا، مثل ماثيدونيو فيرنانديث، فى مركز نسقها. وأكدت أن من لم يقرأوا الأدب بهذه الطريقة رجعيون جماليا، غير قادرين على فهم ظاهرة "الجديد". وكما قام أپولينير Apollinaire بنشر مركيز دو ساد Marquis de Sade قام **المارتنفييريستا** بنشر ماثيدونيو فيرنانديث: إنهما هامشيان كبيران خارج المؤسسات ومجهولان من السوق ومن الجمهور. وكان هذان الهامشيان يتقاسمان وجهة نظر مشتركة: كانا يعارضان منطق وأخلاق السوق (كان منطق السوق، **مبرر وجودها** raison d'être الوحيد، يتمثل فى الربح ؛ من وجهة نظر الطليعة).

نظرت الطليعة إلى نفسها على أنها تجسد "حقيقة" جمالية كشفت، فى معارضتها لـ "حقيقة" التجارة، عن الشروط الفعلية للإنتاج للسوق. غير أن معارضتهم كانت حادة جدا على وجه التحديد لأن الطليعة نفسها كانت أيضا، بطريقة ما، أحد منتجات السوق. والحقيقة أن نظاما لإنتاج سلع رمزية يتصور الجمهور على أن له مستويات مختلفة، ويربط نفسه بأحد هذه المستويات، يمكنه وحده أن يسمح بالتداول، فى تعارض مع نفسه، لنصوص يمكن تعريفها مهما كان هذا بأسلوب وهمى بأنها خارج السوق ومتحررة من قيودها. غير أن هذا "الكون خارج" (السوق) ، وهو تعريف للحظة من لحظات الطليعة، إنما هو فضاء للصراع. فالطليعة لا تفهم نفسها على أنها فضاء بديل فى المجال الثقافى، بل بالأحرى على أنها الفضاء الوحيد الأخلاقى والصحيح جماليا. وصراعها مع "صناعة الثقافة" ومع ثقافة "متوسطى الثقافة" و"ضئيلى الثقافة" هو صراع جمالى وأخلاقى فى آن معا. غير أن لها أيضا مغزى اجتماعيا أوسع. فالطليعة ممكنة فقط عندما يكون كل من المجال الثقافى والسوق قد وصلا إلى مرحلة معممة وواسعة النطاق نسبيا من التطور. وبعبارة أخرى فإن الكاتب، عندما يحس فى آن معا بسحر ومنافسة السوق، يرفضها كفضاء معيارى سائد، غير أنه يتلهف سرا على

الحكم الذى سوف تصدره السوق. ذلك أن المنافسة فى السوق وعلى الجمهور هى شكل حديث من المنافسة الجمالية. ويمكن أن يكون التوتر كبيرا جدا، أو يمكن أن تحس الطليعة بأنها ضعيفة جدا، إلى حد أن الانسحاب من السوق يمثل خيارا ممكنا للتنافس فى هذا العالم. وعندما تنكر الطليعة السوق فإنها تقسم الجمهور فى حين أنها فى الوقت نفسه تطالب لنصوصها بنوع من القراءة يمارسه، فى المحل الأول، الكتاب أنفسهم: قراءة بين أنداد.

وقد عاشت الطليعة الأرجنتينية هذا التوتر مع السوق ومع الجمهور: رفضت السوق وأعلنت الحاجة إلى تكوين نوع جديد من القارئ. ولهذه الغاية، سعت إلى إعادة تربية الذوق وإلى إيجاد طرق بديلة فى سوق الأدب. ويتقاطع محوران - محور ربح/ فن ومحور أرجنتينى/ مهاجر - فى موقف **المارتنفييريستا** تجاه الأدب كتجارة. وعلى هذا فإن جمع المال من الأدب إنما هو طموح مرتبط صراحة بالأصل الطبقى للكاتب. ولم تكن هناك أية استثناءات على هذه القاعدة من وجهة نظر **مارتن فييرو**.

والحقيقة أن صراع الطليعة الأرجنتينية مع "صناعة الثقافة" لم يكن ببساطة انعكاسا لأيديولوجيات أوروبية. فمنذ ١٩١٥ تقريبا، شهدت بوينوس آيرس نمو وازدهار أدب جرى إنتاجه من أجل قطاعات اجتماعية متوسطة ودنيا وكانت له أرقام توزيع أسبوعية مرتفعة نسبيا وكان يتم طبعه بأسعار فى المتناول. وفى بداية عشرينيات القرن العشرين، وبالإضافة إلى هذه المطبوعات الأسبوعية، التى شملت مسلسلات وروايات مغامرات، ظهرت هناك مجموعات من الكتب الرخيصة كانت تقدم ترجمات للقصة الأوروبية والمسرح. وشهد عام ١٩٢٢ طبع ما لعلها تكون أنجح مجموعة منها جميعا، وهى المسماة بصورة ذات مغزى "المفكرون" **Los Pensadores** . (١٠) وطابقت الطليعة هذه المجموعة مع الأدب "الاجتماعى"، واقعية المذهب الطبيعى والعاطفية السنتيمنتالية الرثة **lumpen** التى غرسها كتاب مجموعة أدبية معروفة باسم **بويدو Buedo** وقد سميت المجموعة على اسم منطقة عمالية فى بوينوس آيرس كان قد عاش فيها بعض الكتاب، وكانت لدار النشر كلاريداد **Claridad**، التى نشرتها مكاتب فيها.

وفى رفضها للسوق، أدانت **مارتن فييرو** حافز الربح (وهذا لوم يمكن أن يوجَّه إلى ناشرى المسلسلات العاطفية وقصص المغامرات) وانتقدت "إضفاء طابع الحض على الفضيلة" على الأدب، وهو ما ربطته جماليا بالواقعية الاجتماعية التى كان جمهور قرائها ينتمون إلى الطبقة الوسطى الدنيا والفئات الاجتماعية الأفقر. وإذا كان تطور سوق للأعمال الأدبية يرجع إلى زيادة فى جمهور القراء، فإن **مارتن فييرو** كانت تواجه إذن مشكلة الطريقة التى يتم بها تقسيم هذا الجمهور. وكانت توجد مجالات مهمة لإنتاج الأدب الأرجنتينى فى العشرينيات آثرت هذه الدورية تجاهلها، لأنها كانت مرتبطة بصراحة زائدة عن الحد بالسوق، وبالتوسع، بجمهور دحضت الطليعة ذوقه زاعمة أنه غير مستنير. وإذا كان الهدف هو خلق جمهور جديد (وكان هذا هو البرنامج الصريح لـ **مارتن فييرو**)، فإنه كان ينبغى تدمير الذوق الراسخ للسوق. وقد بدا للمجلة أن الأدب المنشور بآلاف النسخ، فى طبعات رخيصة، وفى كثير من الأحيان رديئة، شكل فاسد من المنافسة. ومن هنا النقد النخبوى لكتاب مجموعة **بويدو**، على أساس أنهم، بغض النظر عن انجذابهم للأدب الاجتماعى، كانوا يجعلون السوق همهم الأول.

وعلى هذا النحو، كان لهذا التناقض الصارخ بين الربح والفن فى المجال الثقافى مغزى سياسى أوسع. والحقيقة أن النغمة الأخلاقية التى تتبناها **مارتن فييرو** عندما تتحدث عن النجاح فى السوق، وهى نغمة لا يمكن النظر إليها على أنها غير أمينة بصورة خالصة، كمجرد تمثيل أيديولوجى، أو كإنكار رمزى، تغذيها الطبقة: تقول افتتاحية لـ **مارتن فييرو**: "نحن نعرف وجود تيار أدبى فرعى يغذى الشراهة العديمة الضمير لدى الشركات التجارية التى أنشئت لإشباع الذوق الهابط لجمهور شبه أمي". كما أن الربط بين الطبيعة التجارية للنشر الشعبى والحساسية "المتدنية" لقرائه تعليق واضح على أصول الكاتب وعلى المال الذى يمكن أن يدره الأدب. وفى هذه الظروف أعلن **المارتنفييريستا** حقيقة الطليعة التى أدانت إضفاء الطابع التجارى على الفن.

ولهذا فإن إبداعيات (النظريات الإبداعية) **poetics** الأدب "الاجتماعى" لم تكن تتحدد بأيديولوجيته "اليسارية" أو "الإنسانية النزعة". وفيما يتعلق بالكتاب أنفسهم فإن **مارتن فييرو** كانت فى أقصى حالات تصلبها. وكان من المفترض أن يكون هذا الأدب مكتوبا بصورة مميزة من "تشويه النطق" مما كشف عن أصوله التى ترجع إلى

المهاجرين. ومرة أخرى تناولت المجلة موضوع النقاء اللغوى باعتباره السمة المميزة للأرجنتينيين من ذوى الأصل الإيسپانو – كريولى القديم. وقد شغل مفهوم "النقاء اللغوى" بعض كتاب **الثينتيناريو**، الذين اعتبرتهم **مارتن فييرو** أعداءً. غير أن المجلة شاركتهم آراءهم فى سخرياتها اللاذعة من "الرطانة الفظة المغزوة بالخصائص اللغوية الإيطالية" التى خلقها أدب يفيض "بقصص أحياء الفقراء" التى ألفها كتاب "إيطالو – كريوليون". ولهذا كان هناك نمطان من الكتاب وجمهوران: أولئك الذين كانوا "أرجنتينيين دون مشقة"، لأنهم لم يكونوا بحاجة إلى تمويه نبرة أجنبية، وأولئك الذين لم يكن بوسعهم بحكم أصلهم ولغتهم ادعاء أنهم جزء من أىّ تراث قومى طويل.

والواقع أن العنف الغاضب لهذا الهجوم (الذى لم يكن نموذجيا لنغمة المجلة التى كانت بصورة عامة پارودية وفكاهية) قد أوضح بجلاء حقيقة أن ما كان يجرى الجدال حوله يمثل مسألة أساسية من وجهتىْ نظر أيديولوجية وجمالية على السواء. وكان الجدال بين الربح والفن يتغذى على التناقض الاجتماعى بين الأرجنتينيين القدامى والمهاجرين. ويمكن أن نرى هذا فى التحية الذى توجهها **مارتن فييرو** للطبعة الأولى من **پروا**، المجلة العظيمة الأخرى للطليعة: كان يمكن توقع الكثير من أعضاء هذه المجموعة، كما أكدت **مارتن فييرو**، حيث إنهم كانوا "راسخى الجذور فى التراث، وتبين ألقابهم أنهم من عائلات أرجنتينية منذ عهد بعيد".

الأصول الطبقية، والعلاقة بالتراث القومى، ونقاء أو فساد اللغة، والموقف إزاء السوق الأدبية: كل هذه العناصر كانت تؤلف "بنية شعور" كانت تتقاسمها الطليعة الأرجنتينية التى كان ينتمى إليها بورخيس. وليس لكل عناصر هذه البنية، أو الأشكال الأدبية التى عبرت عنها، نفس الوزن. وفى بعض الأحيان أدت طبيعة الطليعة ذاتها إلى تآكل الأهمية التى كان يجرى إضفاؤها على التراث الثقافى والأمة. غير أنه يجرى التشديد باستمرار على السيطرة على اللغة والعلاقة بجمهور "الطبقات الدنيا". وهذا الجمهور المحروم من الثقافة الرفيعة، الذى احتفظت الطليعة بمسافة منه، لوَّث اللغة، وفرض نطقا "مشوها"، وساعد فى تعزيز استعمال "غير مشروع" لمساكن الأحياء الفقيرة أو **الكونبينتييّو** conventillos فى الأدب الواقعى. (وسوف نرى بعد قليل كيف أن **الكونبينتييّو**، كان يمكن أن يكون لها استعمال "مشروع" فى الأدب). وكان الجمهور

الذى تقرّه الطليعة هم أولئك الذين أداروا ظهرهم للسوق. وكان هذا الجمهور، الذى كان يجرى تحديده بحساسيته نحو "الجديد"، يوضع بأكثر من طريقة فى مقابلة مع الجمهور الذى يقرأ الأعمال الواقعية لمجموعة **بويدو**. ومن الناحية الاجتماعية، كان جمهور **بويدو** من أحياء الضواحى ولم يكونوا من وسط المدينة. وكان هؤلاء قراءً لم يكونوا على ثقة من لغتهم الأرجنتينية. ومن الناحية الجمالية، كانت أذواقهم تتجه بصورة رئيسية نحو القصص القصيرة والروايات، فى حين كان جمهور **مارتن فييرو** يقرأون الشعر والمقالات. ولدينا هنا جمهوران ونسقان أدبيان، نسقان من ترجمة الأدب الأجنبى ومجموعتان اتهمت كل منهما الأخرى بالنزعة الكوزموبوليتانية.

الطليعة والكريولية

ويحتاج الاسم الذى اتخذته أهم مجلة طليعية، **مارتن فييرو** إلى نظرة. والسؤال مهم لأن الاسم ذاته يشير إلى ثيمة رئيسية، هى ثيمة القومية.

فلماذا كان سؤال النزعة القومية الثقافية ملحا إلى هذا الحد فى الأرجنتين؟ وفى حوالى عام ١٩١٠، قام كتاب فى مثل مكانة ريكاردو روخاس **Ricardo Rojas** وليوپولدو لوجونيس بإعادة تفسير القصيدة الجاوتشية **مارتن فييرو**، التى كتبها خوسيه إيرنانديث فى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، كتتويج وتركيب للقيم القومية. وتمثلت خلفية هذا الإلحاح فى وجود، أولا، مثقفين من خارج الطبقات العليا التقليدية يشكلون جزءاً من عملية عامة من نمو القطاعات الوسطى، ثانيا، قطاعات شعبية حضرية ذات أصول من المهاجرين. ولأول مرة يجرى طرح مسألة الهوية القومية بطريقة منهجية ودرامية، وكان السبب فى هذا هو وجود آلاف من المهاجرين فى بلد كان يُحتاج إليهم كقوة عمل غير أنه كان يخشاهم كقوة سياسية وثقافية. وقدم الكتاب ذوو النزعة القومية حلين مختلفين: اقترح بعضهم، مثل ريكاردو روخاس، انصهاراً للسكان الوطنيين، سواء أكانوا إسپانيين، أم كريوليين، أم محليين، مع المهاجرين والمنحدرين منهم؛ ورأى آخرون، مثل ليوپولدو لوجونيس، تهديدا للثقافة الأرجنتينية فى الضغوط اللغوية والعرقية والأيديولوجية التى مارسها القادمون الجدد.

ومن هذه النواحي، على الأقل، لم يتم حل الجدال في العشرينيات. وزعم محرر **إينيثيال**، وهي إحدى المجلات التحديثية لتلك الفترة، أنه في العشرينيات فقط بدأ المثقفون يناقشون مسألة الأمة. وهذه الملاحظة، وهي زائفة تاريخيا، حيث إن من الجلي أن كتاب **الثينتيناريو** أجروا مجادلات مماثلة قبل العشرينيات، تكشف مع هذا عن حقيقة أيديولوجية. وبالنسبة للطليعة صارت المجادلات غير الحاسمة عن الثقافة القومية مسألة أساسية أخرى ينبغي حلها كجزء من حركة واسعة من التجديد الثقافي. وأعلن العدد الأول من **مارتن فييرو** ظهورها تحت شعار، "عودة مارتن فييرو". وقد حملت هذه العبارة شحنة رمزية ثقيلة، تقوم في الواقع على بطل جاوتشو كان يُنظر إليه على أنه "جوهر قومي"، كان بوسع الطليعة أن تجسده مرة أخرى. ومن الجلي أن هذا الإلحاح على "جوهر الأرجنتين" Argentinidad (= الأرجنتينية أو الطابع الأرجنتيني) كان شرطا مسبقا ضروريا لقيام المجلة بتنفيذ التزامها بالتغيير. ويمثل قرار تأييد برنامج للإحياء الثقافي القومي تناقضا آخر من التناقضات التي تتخلل تاريخ المجلة. وفي **البيان** الذي نُشر في العدد ٤، يُوصف التراث الثقافي بأنه "ألبوم عائلي" لا يمكن إنكاره، ولكنْ لا يمكن في الوقت نفسه اتخاذه موضوعا للتبجيل الفيتيشي. غير أنه، في "البيان" نفسه، يجري إبراز هذه المسألة القومية باعتبارها إحدى السمات الجديدة للطليعة: النزعة القومية اللغوية، كما جرى التعبير عنها في عبارة "**مارتن فييرو** يثق بصوتياتنا phonetics ".

وفي سجالها مع الأدب الاجتماعي - الواقعي لكتاب **بويدو**، تمثلت إحدى الثيمات الرئيسية لمجلة **مارتن فييرو** في الاختلاف، من الناحية الأدبية، بين "الأرجنتينيين دون مشقة" (أعضاء التراث الإيسپانو - كيريولي) وأبناء المهاجرين. ويكمن مفتاح فهم هذا الاختلاف في العلاقة التي تربط كل مجموعة باللغة، وبصورة خاصة باللغة المنطوقة وتنويعاتها الصوتية. وتصف **مارتن فييرو** أدب **بويدو** بأنه من إنتاج أولئك الذين لهم علاقة خارجية باللغة الإسپانية ولهذا يحتاجون إلى إخفاء نطقهم الأجنبي. وكان يجري النظر إلى القرب من اللغة الشفاهية واكتسابها "الطبيعي" على أنهما شرط مسبق وضمانة للكتابة الأرجنتينية. وكان من شأن أيّ علاقة باللغة تقوم على قمع لغة أجنبية (جلبها المهاجرون معهم إلى البلاد) أن تنتج أدبا مطبوعا بطابع الأصول الزائفة

للكاتب. وكان من المفترض، بطبيعة الحال، أن اللغات الأجنبية "الرديئة" هى تلك التى يتكلمها المهاجرون، ذلك أنه كانت هناك أيضا لغات أجنبية "جيدة" – اللغات التى تعلّمها الأرجنتينيون الإيسپانو – كريوليون عبر الثقافة والأدب.

وفى خطاب **مارتن فييرو**، يجرى النظر إلى القومية على أنها معطى. ولكنْ كيف يمكن أن يكون هذا "الجوهر القومى" مادة الأدب؟ وفى عرضه لديوان شعر بورخيس **القمر المقابل** *Luna de enfrente*، (١١) يشير ليوپولدو ماريتشال إلى البلاغة على أنها عقبة أمام اللغة كما تُنْطَق وتُسْمَع: يكتب بورخيس شعره "بلغة محببة إلينا، لأنها اللغة التى نتكلمها حقا، غير مثقلة بزخارف البلاغة". كما يعتبر أوليبيريو خيروندو أن الهوية اللغوية معطى وأنها نتيجة لمباشرتها لا يمكن اكتسابها عبر "الجهد الذهنى" أو أىّ عمل آخر يشترطه الاكتساب اللغوى بصورة مسبقة. وتعتبر مسألة الأصول الاجتماعية (التى كان يجرى النظر إليها على أنها مرتبطة بصورة وثيقة جدا بحافز الربح أو بالافتقار إلى الاهتمام بالفن) حاسمة فيما يتعلق باللغة. ومرة أخرى ضاعفت هذه الصراعات الأدبية وشوهت صراعات نسق آخر: أعيد طرح الاختلاف بين الأرجنتينيين القدامى (أىْ أبناء الأسر التقليدية، الذين كانوا يحملون ألقابا كريولية أو أوروبية راسخة فى الأرجنتين على مدى عقود) و **الجرينجو** **gringos** (الذين كانت ألقابهم غير معروفة) فى مجادلات الطليعة.

ويمكن النّظر إلى هذا الإلحاح على الفروق الدقيقة والتنويعات فى اللغة الشفاهية على أنه جزء من جدال طويل حول اللغة فى الأرجنتين: السمات الخاصة للغة الإسپانية المنطوقة فى إقليم نهر پلاتى. ومن الجيل الرومانسى الأول من الكتاب فصاعدا، نجد دفاعا متواصلا عن حق المثقفين الأرجنتينيين فى تجديد اللغة ومكافحة أية دعاوى هيمنة من جانب اللغة الإسپانية كما تنطق فى إسپانيا. وتضاعفت هذه الثيمة للاستقلال اللغوى فى **مارتن فييرو**، وكذلك فى **رومانتيكس** ***Romantics*** (رومانسيات)، مع إعلان للحق فى "تلويث" اللغة الأدبية باللغات الأجنبية ذات النفوذ اجتماعيا وثقافيا. كما أن المثل الأعلى للغة ذات الطابع الغاليسى باعتبارها اللغة الوحيدة الممكنة للأرجنتينيين، وهو المثل الأعلى الذى دافع عنه سارميينتو، والمثل الأعلى للتعدد اللغوى polyglot فى القرن التاسع عشر، عاود الظهور فى ردّ لاذع من **مارتن فييرو** على

لاجاثيتا ليتيراريا (الجريدة الأدبية) ***La Gaceta Literaria*** في مدريد. وكانت **لاجاثيتا** قد اقترحت أن تصير مدريد، لكي تجرى مكافحة الخطر المفترض للتفتت اللغوى في الإيسپانو - أمريكا، "خط السمت الثقافي" Intellectual meridian للمنطقة. وقد ازدرى بورخيس هذا الادعاء للنقاء اللغوى موضحا بصورة تهكمية أن "مدريد مدينة يتمثل اختراعها الوحيد في الغاليسية Gallicism ، وعلى الأقل فإنه ليس هناك أيّ مكان يجرى فيه الحديث عنها كثيرا إلى هذا الحد". وكان قصد بورخيس هو أنه رغم أن الإسپان Spaniards اتهموا الأرجنتينيين بأنهم يتكلمون لغة غاليسية Galicized مشوهة، إلا أن نقاءهم اللغوى كان علامة على البلادة: كانوا يتحدثون كثيرا جدا عن الخصائص الغاليسية Gallicisms، غير أنه لم يكن لديهم ما يكفي من الفطنة أو الذكاء لاستخدام الغاليسية بصورة منتجة.

ويجيب خطاب **مارتن فييرو** عن السؤال المتعلق بمن هم الناس الذين يمكن، بحكم علاقتهم "الطبيعية" باللغة" أن يكونوا متعددى اللغات polygot . والأرجنتينى المتعدد اللغات شخص تمثل إسپانية نهر پلاتى لغته الأم: فقط على الأساس المتين لهذه الأصول يمكن بناء تعددية لغوية polyglotism مشروعة. ويمكن أن يقرأ المرء، وأن يترجم، وحتى أن يكتب، بالفرنسية أو الإنجليزية، غير أن نطقه للإسپانية يحسم كل شيء. فقط عبر الصوتيات، التي ينبغي بكلمات أوليبيريو خيروندو أن تكون طبيعية تماما مثل "ربط أحذيتنا"، يمكن أن يقامر المرء مع اللغة وأن يفوز بالسيطرة عليها.

وتمثل مسألة اللغة فصلا واحدا في جدال ضخم - واستحواذى، بالنسبة للمثقفين الأرجنتينيين - حول التراث الثقافي. وفي أول استبيان أدبى نظمته **مارتن فييرو**، كان التعريف الذى أُعْطِيَ "للقومى" هو أنه مَنْ كانت له "حساسية وعقلية أرجنتينية". كما أن مسألة النزعة القومية الثقافية، وتوسيعا: مسألة الكوزموپوليتانية، قسمت المجال الثقافي على أسس طبقية متميزة. ونادرا ما طرح الكتاب الاجتماعيون لمجموعة **بويدو** المسألة؛ وعندما كانوا يفعلون فقد كان ذلك ليتهموا الطليعة بأنهم حقا extranjeriza-mente (متبعون للنماذج الأجنبية بلا أدنى اعتراض). كذلك فقد قام أعضاء **مارتن فييرو**، معلنين أنهم ورثة هذه الهوية الثقافية "الطبيعية"، بردّ الحجة إلى **بويدو**، متهمين إياهم بأنهم أجانب لغويا وثقافيا.

والحقيقة أنه يجب قراءة مسألة الكوزموپوليتانية كتعريف لمختلف المواقع فى مجال ثقافى متنازع عليه: الكوزموپوليتانى هو دائما الآخر. وفى حالة طليعة العشرينيات، كان الكوزموپوليتانيون هم أولئك الذين يترجمون كتبا مختلفة عن الكتب التى يترجمها ويقرأها كتاب **مارتن فييرو**.

تراث الطليعة

فى العدد ٢٢ من **مارتن فييرو** ظهرت مذكرة بتوقيع أوليبيريو خيروندو مطالبة بأن تلقى حملة لإقامة تمثال تذكارى لخوسيه إيرنانديث "دعم كل فنان دون تمييز". وقد تبنى محررو المجلة هذا الاقتراح بحماس وقاموا بتوسيع الحجة عن طريق طرح الأسس الرئيسية لتراث كتاب "لديهم أعمق الجذور القومية وسوف يبحث أرجنتينيو المستقبل فى إنتاجهم، ويكتشفون روحهم وأصلهم". وقد جرت مناقشة الأسماء التى تؤلف هذا التراث فى مناسبات عديدة. (اقترح بورخيس، على سبيل المثال، إدواردو ويلدى Eduardo Wilde، وهو كاتب قصة قصيرة وسياسى من الثلث الأخير من القرن التاسع عشر).

غير أن حلقة مهمة فى هذا التراث، **الكريولية** Creolismo، تبدو مركزه الأيديولوجى والجمالى. وهناك **كريولية** مشروعة **وكريولية** زائفة، **وكريولية** ضرورية **وكريولية** "مبالغ فيها"، زائدة عن الحاجة من وجهة نظر اللغة الأدبية أو الحبكة. ويتمثل تراث أرجنتينى قومى تقريبا فى أن تصير **الكريولية** مركز نزاع وفى أن يتم دعم شكل من **الكريولية** دعما صريحا ضد شكل آخر. ويوجز سيرخيو پينييرو، فى عرض ببليوجرافى لكتاب بورخيس **استقصاءات** *Inquisiciones*، [١٢] المسألة بألفاظ أشبه بالألفاظ التى استخدمها بورخيس ذاته بعد ذلك بأعوام: "أعتقد أن من الضرورى الرجوع إلى اللاسو (حبل بأنشوطة) lasso ، أو إلى الروديو (رعى الماشية) rodeo ، أو إلى فحول الخيل stallions، وكأنما تتجلى فيها روح الجاوتشو". والسؤال الذى يسأله **المارتنفييريستا** هو: ماذا يمكن أن يضمن "طابعا محليا حقيقيا"، وتوسيعا: مَنْ الذى يمكن أن يكتب أدبا لا يجرى فيه النظر ببساطة إلى **الكريولية** على أنها مسرفة فى الوصف الحى picturesque أو حافلة باللون المحلى.

واعتقدت الطليعة أن بوسعها أن "تنقي" **الكريولية** من هذه التجاوزات و، مقتفية أثر بورخيس، تخترع فضاءً جديدًا: **كريولية** حضرية وليست ريفية، **كريولية** موقعها في الحواف، وفي ضواحي المدينة، في الأحياء البعيدة عن وسط المدينة، بمنازلها وباحاتها الرحبة، ومحلاتها التجارية، وبالوجود الخاطف للـ **كومپادريتو** عند باب المنزل. وقد أوجز بورخيس هذا البرنامج الجمالي في دواوينه الشعرية الثلاثة (١٣) وفي القصة القصيرة "الرجال حاربوا" Hombres peleáron، التي نشرتها **مارتن فييرو** في ١٩٢٧ .

مبادئ مارتن فييرو الجمالية

على مدى أربعين سنة بعد نهاية لحظة **المارتنفييريستا**، وافق بعض أعضاء المجموعة على أن المجلة قدمت فضاءً لطليعة انتقائية. "كانت **مارتن فييرو** نوعا من كوكتيل الجيل الجديد. ولم يكن هناك مجال واسع للاختيار. وكانت كل الاتجاهات ممثلة، غير أن المزاج السائد كان مزاج التهجم السطحي". كان هذا رأى براندان كارافا Brandán Caraffa، الذى كان يحرر أيضا مجلة **إينيثيال**. ويضيف مشارك آخر، هو إرنستو پالاثيو Ernesto Palacio المؤرخ القومى ومترجم ڤيرجينيا وولف Virginia Woolf : "كان الأمر على هذا النحو إلى أن انضم ريكاردو جويرالديس و أوليبيريو خيروندو: كان شيئا ملتبسا، بدون أهداف عديدة. وكان هذان الكاتبان هما اللذان جلبا معهما خميرة التجديد الأدبى وجعلا البحث أكثر منهجية". وقد تذكر ليوپولدو ماريتشال أنه لم يكن هناك أيّ مبدأ جمالي موحد بل بالأحرى "رغبة فى التجديد، وحاجة إلى تحديث أدبنا وفننا".

غير أن مختلف اتجاهات الثقافة الأرجنتينية كان لها عدو مشترك: كان لوجونيس وأذناب **الحداثة** مرفوضين بالإجماع. والحقيقة أن نظريات الإبداع الأدبى poetics **الحداثة** كان قد تم فى الواقع إقصاؤها إلى قاع الآداب الأرجنتينية من جانب **المارتنفييريستا**. وفى بيان مجلة **بريسما**، الذى كتبه بورخيس فى ١٩٢١، كان العدو الأدبي موصوفا بأنه "الوشم الأزرق لروبين داريو"، وبأنه "قمامة زخرفية"، و بأنه "نزعة حكائية ثرثارة". كل هذا ضد أدب كان ثوريا عندما قام روبن داريو بتدشين الحركة فى العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر.

ويفسر الفقر النظرى للمجلة السبب فى أن النقد فى **مارتن فييرو** كان دائما أكثر بدائية من النصوص الأدبية. لقد كانت مجلة شعراء، وفقا للمشاركين فيها أنفسهم، وقد أثبت بورخيس وماثيدونيو فيرنانديث وحدهما دون غيرهما أنه كان بوسع الطليعة أن تعبر عن نفسها نثرا. وقد ردد نقد الكتب المبادئ الجوهرية للطليعة – أن الجمهور يجب أخيرا أن يفهم ويقبل الفن الحديث، وأن عليه أن يطور ذوقه، وأن يقر بالقيم الصحيحة، وأن يتبنى "حساسية جديدة" – كل هذا فى أسلوب وذى حماسى مميز للمجلات التى وجهت **مارتن فييرو** إليها السباب والشتائم.

غير أن المجلة نسبت ادعاء عنيدا واحدا وحيدا لنفسها: أنها وحدها كانت تمثل اليسار الجمالى فى المجال الثقافى، والقطاع الأكثر ثورية فى الأدب الأرجنتينى. والحقيقة أن هذه المكانة كان ينازع عليها كتاب اجتماعيون أعلنوا أنهم على يسار كل ألوان الطيف السياسى، غير أن **مارتن فييرو** رفضتهم معتبرة إياهم رجعيين أدبيين، مرتبطين بجماعات أوروبية مثل مجلة **كلارتيه** Clarté ، التى كان يديرها هنرى باربوس Henri Barbusse، تلك الجماعات التى كانت توصف بأنها تقدم "أسوأ التجليات الأدبية الرجعية".

وكانت **بويدو** توضع بحزم على اليمين الجمالى منذ اعتمادها برنامجا يتبنى المذهب الطبيعى naturalism، الذى كان قد صار إلى ما فوق المذهب الطبيعى ultra-naturalism "فى أكثر مظاهره فجاجة وانحطاطا، محاولا أن يثير لدى القارئ ليس مجرد الانفعال، بل الرعب والاشمئزاز". وقد استخدمت **مارتن فييرو** الحجة القائلة بأن مثل هذه الكتابة تنتمى إلى "مبدأ جمالى لإدارة محفوظات": صار المذهب الطبيعى، نتيجة لموضوعيته، فاقد الإحساس بصورة كلية. وعلى النقيض فإن الأدب الجديد "كان عليه أن يُخرج أحشاء دُمى المذهب الطبيعى، وأن يفتش فى مصارين كل تلك الشخصيات التى يقدمها لنا كتاب المذهب الطبيعى بمثل هذه السطحية". ويقابل الأدب الجديد "نسْخا جماليا" ب "جمالية الحساسية". غير أن المجلة لم تقدم أى نقد أو برنامج نصى يمكن حقا اعتباره بديلا راديكاليا. وفى مواجهة أدب المذهَب ما فوق الطبيعى قدمت **مارتن فييرو** نصا استثنائيا واحدا فقط، "قصة بوليسية" Lyenda policial لخورخى لويس بورخيس، وهو نص – أصلى proto- text لقصته "رجل الناصية الوردية" Hombre de la esquina rosada .

أبطال معتدلون

كان بطل الطليعة الأرجنتينية إسپانيا Spaniard : الكاتب الـ **أولترائيستا** رامون جوميث دى لا سيرنا Rámon Gómez de la Serna . وكان **الجريجيريا** greguería، وهو نوع من الأقوال المأثورة أو جوامع الكلم يقوم على الاستعارة، وكان من ابتكاره، يجرى استعماله بصورة منتجة من جانب **المارتنفييريستا**، وقد لقى جوميث دى لا سيرنا التشجيع من جانب الشاعرين الرئيسيين للمجلة، بورخيس وأولبيريو خيروندو. وفى العدد ١٤، نشر بورخيس مقالا بعنوان "رامون و پومبو" (*) قارن فيه جوميث دى لا سيرنا بنصوص مختلفة ومؤلفين مختلفين. أولا، بوالت ويتمان: "عند ويتمان، كما عند جوميث دى لا سيرنا، نرى كل الحياة. لقد عبر ويتمان أيضا عن عرفان هائل للحجم، والطبيعة الملموسة، والألوان المتباينة للأشياء. غير أن عرفان والت كان يقنع بتعداده للأشياء التى تؤلف العالم، فى حين أن عرفان الإسپانى يجرى التعبير عنه فى مجموعة من التعليقات المرحة والحماسية على الطابع الفريد لكل شيء". ومما له دلالته أن بورخيس هو الذى عقد هذه المقارنة: إنه فى الحقيقة يقترح طريقته الخاصة فى القراءة. وفى رأى بورخيس فإن جوميث دى لا سيرنا غير كاف، وإنْ كان جديرا بالإعجاب ككاتب، إلى أن يؤخذ إلى خارج سياقه ويوضع فى شبكة عمل جديدة من القراءات التى تشمل ويتمان ولكن أيضا لا **ثيليستينا** La Celestina، و [فرانسوا] رابليه [François] Rabelais، و **تشريح الكآبة** Anatomy of Melancholy ل [روبرت] بيرتون [Robert] Burton . كما قدم بورخيس القراءات الأكثر تعقيدا لكتاب أوروپيين، فى مجلة نشرت كما هو متوقع فى الحقيقة [جيُوم] أپولينير [Guillaume] Apollinaire، و[پول] ڤاليرى [Paul] Valéry، و[ڤاليرى] لاربو [Valéry] Larbaud، و[جول] سيپرڤييل [Jules] Super- vielle، و [جان] جيرودو [Jean] Giraudoux .

(*) كان پومبو Pombo من أسماء تدليل جوميث دى لاسيرنا .

والحقيقة أن سمة مهمة لمجلة **مارتن فييرو** تمثلت فى إهمالها لحركات الطليعة الأوروبية الأكثر راديكالية. وقد ترجموا پول إيلوار Paul Eluard للمرة الأولى عندما كانت المجلة توشك على الإغلاق، فى ١٩٢٨ . أما السوريالية، التى صدر بيانها الأول فى نفس العام الذى تأسست فيه **مارتن فييرو**، فلم تلق سوى إشارة موجزة فى ملاحظات قليلة وفى مقال مكثف جدا حول [فيليب] سوپو [Philippe] Soupault . وجنبا إلى جنب مع الـ **أولترائيسمو** وجوميث دى لا سيرنا، كان القائد الحقيقى للطليعة، إذا حكمنا بالمساحة الممنوحة له فى المجلة، هو [فيليپو توماسو] مارينيتى [Filippo Tomaso] Marinetti، الذى كان يُحْتفى به باعتباره "رجل عمل وفكر عظيما". ولم يشارك بورخيس مطلقا فى هذا الرأى.

كما أن الطبيعة المعتدلة للطليعة الأرجنتينية مسئولة عن هذه المواقف. ذلك أن حواجز أيديولوجية قد منعتها من اكتساب طابع راديكالى وفرضت العديد من **الأفكار الثابتة** Idées fixes التى كانت معتدلة بصورة مماثلة. ففى المقام الأول، رفضت هذه الطليعة أىّ شكل من أشكال العدمية nihilism . وقد جرى تقديم معارضة العدمية بطرق مختلفة فى نصوص أساسية عديدة. غير أنه "كان لا معنى للانضمام إلى صفوف دعاة تحطيم المؤسسات التقليدية". وعلى هذا النحو، كان على الأدباء الشباب، فيما كانوا يؤكدون، أن يسعوا إلى إزاحة الأجيال السابقة غير أنه كان عليهم واجب أن يضعوا "المثل العليا الجديدة" مكانها. ثانيا، كانت هذه الطليعة مهتمة بإرساء أسس جينيالوجيا قومية فى مجال الثقافة، وهى أجندة سمحت لهم بأن يهاجموا بشراسة بعض **الحداثيين**، غير أنها أجبرتهم على قبول فكرة الاستمرارية الثقافية. وأخيرا، قاد هذا الموقف المعتدل إلى أن يعبر نقدهم للنفور الفظ وغير المستنير من الثقافة الرفيعة لدى البرجوازية عن نواح جمالية على وجه الحصر: إنهم لم يمسوا الجلافة الأخلاقية، والنفاق الاجتماعى، والقمع الجنسى والأخلاقى والأيديولوجى لمجتمعهم. كما كان من الواضح أن هذا الموقف المتثل bien- pensant مرتبط بالحدود الأيديولوجية للمجتمع الأرجنتينى ومكانة النخبة الثقافية داخل ذلك المجتمع. وكانت **مارتن فييرو** طليعة متواضعة الراديكالية لأنها لم تتبن موقفا راديكاليا فيما يتعلق بالمؤسسات الاجتماعية والعادات والأعراف. والحقيقة أن برنامجها - الذى كان يتمثل فى خلق بيئة أدبية وتطوير الحساسية - لم يؤثر فى شروط وجود المثقف ذاتها.

ونرى هذا الاعتدال فى قراءاتهم للطليعات الأوروبية وفى النسق الذى أنشأوه من هذه القراءات. وهناك إغراء بأن نقارن هذه القراءة بالقراءة التى قام بها فى نفس الأعوام الماركسى البيروفى خوسيه كارلوس مارياتيجى José Carlos Mariátegui . وإذا كان مارينيتى وجوميث دى لا سيرنا هما بطلا الطليعة الأرجنتينية، فقد اعتقد مارياتيجى أن المستقبلية هى "الطليعة المزعومة التى كانت مشبعة بعناصر محافظة وأقاليمية". أما السوريالية، التى تجاهلتها **مارتن فييرو** عمليا، كما رأينا منذ قليل، فقد نظر إليها مارياتيجى على أنها الطليعة الحقيقية بلا منازع par excellence، المأساوية واليائسة فى آن معا. وعلى هذا فإن الأرجنتينيين شاركوا الـ **أولترائيسمو** الإسپانية عدم ثقتها بالحركات الطليعية التاريخية وابتعادها عنها.

التركيب والتوترات

غير أنه إنما فى **مارتن فييرو** جرى تطوير صيغة أدبية، جمعت بطريقتها الخاصة بين العناصر، وكانت متميزة من الـ **أولترائيسمو** حتى وإن كانت قد عكست بعض مظاهر تلك الحركة. وقد جرى التعبير عن هذه الصيغة فى نصوص بورخيس، غير أننا يمكن أن نقرأها عند خيروندو، ويمكن أن نجد بعض آثارها فى بعض المقالات الرئيسية التى نشرت بدون توقيع. وهنا جرى انصهار بين ميراثين: ميراث جوميث دى لا سيرنا وميراث إيباريستو كارييجو (الشاعر الشعبى، المحلى، المغمور، الذى سوف يخصص بورخيس له كتابا فى وقت لاحق). ويمكن أن نجد هذا الانصهار حتى فى التقريظات التى كانت توجهها **مارتن فييرو** لبعض الكتاب. ويقدم العدد ١٧ تقريظا لكارييجو، والعدد ١٩ تقريظا لجوميث دى لا سيرنا. وفى مقاله "حول وصول رامون" Concerning Ramón's Arrival، يصور بورخيس هذا التركيب.

> اكتشف كارييجو **الكونبينتييو** conventillos . وبارتولوميه جاليندیث Bartolomé Galindez **الروسداد** el Rosedad، واكتشفت أنا نواصى شوارع پاليرمو عند الغروب. و لانوثا، كل الطيور... غير أن أمريكا كلها لا يزال ينبغى اكتشافها، والمكتشف الآن هو رامون.... وسوف نعرف كل شىء من

خــلاله. من خــلاله ســوف نعـرف أن الصليب الجنوبى Southern Cross العظيم ليس أكثر من يقظة فقيرة **للباريو** [الضواحى barrios] (سوف يخبرك بالمعجزة التى ستكون قد رأتها حبيبتك لأن لها مثل هاتين العينين الجميلتين) .... ومن خلاله سوف نعرف أن إيپوليتو يريجوين Hipólito Yrigoyen سوف يصير رئيسا للجمهورية مرة أخرى لأنه منشغل ليس فقط بناس بوينوس آيرس بل أيضا بأشيائها. كل هذا وأكثر منه سوف يكشفه لنا رامون؛ رامون ذو العينين المشعتين والمستبدتين اللتين لا يمكن مقارنتهما إلا بعينىْ ذلك الفاتح الآخر لأمريكا هذه: دون خوان مانويل دى روساس don Juan Manuel de Rosas .

وبصورة مماثلة نجد، فى عرض كتبه بورخيس لـ **كالكومانياس** *Calcomanías* (*) لأوليبيريو خيروندو، هذين المؤثرين يأتيان معا مرة أخرى، واليوم يمكن أن نرى أن هذا كان يمثل الإسهام الحقيقى للطليعة فى الأدب الأرجنتينى. ويرجع واقع أن بورخيس طرح هذه المقدمة بصورة أكثر منهجية من الباقين إلى كثافة نظام قراءاته. الـ **أولترائيسمو** ووالت ويتمان، ولكنْ أيضا الأب جورج بيركلى و **ألف ليلة وليلة**: هذه هى النقاط المرجعية التى تبتعد به جزئيا، ولكنْ ليس تماما، عن النسق المألوف للطليعة. وتتمثل نقاط أخرى فى اكتشافه ماثيدونيو فيرنانديث وإبداعه الأدبى المبكر لأساطير أرجنتينية.

غير أن التعايش فى **مارتن فييرو** بين عناصر من مختلف الأصول يكشف أيضا عن توتر يشوه الكثير من نصوصها. ويمكن أيضا أن نرى هذا التوتر بين المساهمين فى المجلة: على جانب كان المحررون، وبصورة خاصة إيبار مينديث، فى حين كان على الجانب الآخر بورخيس، و أوليبيريو خيروندو، و ماثيدونيو فيرنانديث. وكان خطاب **المارتنفييريستا** غير متجانس، وكان يقوم على مجموعة من التعارضات والتذبذبات التى

(*) Decalcomania = بالإنجليزية : فن نقل الرسوم إلى الزجاج والخشب ، إلخ . (المترجم)

لم يتم حلها مطلقا. ويربط أحد التوترات اسم المجلة، بطل فى الشعر الجاوتشى التقليدى، ببرنامج للتجديد الجمالى: النزعة القومية الثقافية والطليعة. ويمكن أن تكون الاقتراحات غير المتجانسة التى تؤلف هذا البرنامج قد أعطت المجلة أصالتها، غير أن هذه الاقتراحات أوجدت أيضا سلسلة من التناقضات غير القابلة للحل. ومن جهة كان هناك الموضوع القومى، مارتن فييرو الجاوتشى، ومن جهة أخرى المبادئ والأسس الجوهرية الأوروبية والكوزموبوليتانية للتجديد الثقافى. ومن الصحيح دون شك أن جزءاً من عمل بورخيس كان ينصبّ على حل هذه التناقضات. وفى نهاية المطاف تغلب بورخيس على هذه التوترات الماثلة فى **مارتن فييرو** عن طريق إنتاج مجموع من الإنتاج الذى يمكن تعريفه بأنه "الكريولية الحضرية الطليعية".

تأكيد "للجديد" بالاقتران مع انتماء إلى تراث ثقافى قائم؛ وحملة من أجل ما هو "أرجنتينى كسمة مميزة"، بالاقتران مع وجهة نظر كوزموبوليتانية: هذان هما العنصران اللذان يؤلفان المزيج الأيديولوجى - الجمالى للطليعة فى عشرينيات القرن العشرين. ويمكن تقريبا النظر إلى التوتر بين **الكريولية والحداثة** أو بين النزعة القومية والكوزموبوليتانية على أنه أحد الثوابت فى الثقافة الأرجنتينية فى القرن العشرين. وكانت كل المجادلات الكبرى منظمة حول هذه التوترات ولا يزال من الممكن أن نجد هذه التناقضات فى النصوص الرئيسية للأدب المعاصر.

الهوامش

(١) نشرت مجلة **بريسما** عددين، في ديسمبر ١٩٢١، ومارس ١٩٢٢ وقد اتخذت المجلة شكل ملصق " بوستر" كان يُعْرَض على جدران بوينوس آيرس. وكانت تشتمل على قصائد لبورخيس. وظهرت مجلة **برووا**، التي كان من بين محرريها بورخيس وريكاردو جويرالديس بين عامي ١٩٢٤ و ١٩٢٦ (الأعداد من ١ إلى ١٥ ، ونشرت مجلة **مارتن فييرو**، أكثر مجلات الطليعة نجاحا وأيضا أكثرها عدم ثبات، خمسة وأربعين عددا بين فبراير ١٩٢٤ و نوفمبر ١٩٢١) .

(٢) كان "جيل **الثينتيناريو** Centenario (المئوية) "جماعة من الكتاب الذين جاءوا إلى الصدارة نحو ١٩١٠، مئوية استقلال الأرجنتين عن التاج الإسباني. ومن بين هؤلاء كان كاتب المقالات ريكاردو روخاس، الذي كتب أول تاريخ للأدب الأرجنتيني، وأعضاء مجلة **نوسوتروس**، الذين ساعدوا في تحديث المجال الثقافي.

(٣) وصفت مجلة **نوسوتروس**، التي أسسها في ١٩٠٧ روبرتو خيوستي وألفريدو بيانتشي، نفسها بأنها "مطبوعة شهرية للأدب والفنون والتاريخ والفلسفة والعلوم الاجتماعية". وقد نشرت ثلاثمائة عدد، ظهر العدد الأخير منها في ديسمبر ١٩٣٤ .

(٤) قاد الحركة الـ **أولترائيستا** في إسبانيا، منذ عشرينيات القرن العشرين، رامون جوميث دي لا سيرنا. وقد أكد برنامجها الصورة image باعتبارها العنصر الأساسي في الشعر، وإلغاء الصلات المنطقية والنحوية، وإيجاز القصيدة كبرهان شكلي على تكثيف المعنى . وقد نظم رامون جوميث دي لا سيرنا نوعا خاصا من جوامع الكلم أو الأقوال المأثورة الفكاهية، يسمَّى جريجيريا greguería ، نقل هذه المبادئ إلى النثر.

(٥) ليوبولدو لوجونيس (١٨٧٤– ١٩٣٨) أعظم شاعر حداثي أرجنتيني. وقد أحس بورخيس وكتاب الطليعة بأنهم مجبرون على الجدال مع لوجونيس حول الأمور الشعرية والجمالية وطرحوا للنقاش تأثيره المسيطر في تلك الفترة. ومن المهم أن نتذكر أن **الحداثة**، في أمريكا اللاتينية، حركة جرت في أواخر القرن التاسع عشر، مستلهمة البارناسية Parnassianism والرمزية الفرنسية. حول ليوبولدو لوجونيس و**الحداثة** في الأرجنتين، انظر الفصل الثالث.

(٦) قدم أوليبيريو خيروندو (١٨٩١– ١٩٦٧) إسهاماته إلى كل مجلات الطليعة الأرجنتينية. وقد تناول شعره، الذي كان مختلفا جدا عن شعر بورخيس، بصورة مباشرة، ثيمات مستمدة من المدينة الحديثة والتغيرات في العادات والحياة اليومية. وفي ١٩٢٥، نشر ديوانيْ شعر: **عشرون قصيدة للقراءة في الترام** *Veinte*

poems para ser leídos en el tranvía و كالكومانياس *Calcomanías* اللذين لقيا نجاحا كبيرا، مختلطا بفضيحة.

(٧) كان ليوبولدو ماريتشال (١٩٠٠- ١٩٧٠) شاعرا وروائيا. وفي روايته *Adán Buenosayres*، المنشورة في ١٩٤٨، سخر ماريتشال من كتاب العشرينيات والثلاثينيات بما فيهم بورخيس.

(٨) كان ماثيدونيو فيرنانديث (١٨٧٤- ١٩٥٢) هو العجوز الكبير grand vieux للطليعة للأرجنتينية. وحتى العشرينيات، كان ماثيدونيو، كما كان معروفا، كاتبا هامشيا ومغمورا، غير أن كتبه الأصيلة للغاية بدأ يجرى نشرها بعد ذلك جنبا إلى جنب مع كتب الكتاب الأكبر سنا. ويمزج إنتاجه، المفكك الشكل والغريب حقا، القصة والمقالات والشعر دون أي مراعاة للحدود التقليدية بين الأنواع الأدبية. وولاء بورخيس لماثيدونيو معروف جدا.

(٩) شارك ريكاردو جويرالديس (١٨٨٦- ١٩٢٦) مع بورخيس في تأسيس مجلة *پروا* وكان في صدارة التحديث الجمالي منذ ما قبل ١٩٢٠ . وفي كتبه المبكرة حاول التغلب على جماليات الحداثة ولوجونيس. ويمثل عمله الأشهر، *دون سيجوندو سومبرا*، رواية تكوين شخصية Bildungsroman كريولية مكتوبة من وجهة نظر الحركات الأدبية الجديدة. وقد عوضه نجاحها الفوري عن سنوات النبذ الثقافي.

(١٠) ضمت هذه المجموعة أعمالا لـ [ماكسيم] جوركي [Maxim] Gorky، و [ليونيد نيكولايفيتش] أندرييف [Leonid Nikolayevich] Andreyev، وتولستوي، و [ڤ .إ.] لينين [V. I.] Lenin، و [نيكولاي إيڤانوڤيتش] بوخارين [Nikolai Ivanovich] Bukharin .

(١١) منشور في بوينوس آيرس في ١٩٢٥ .

(١٢) كتاب يضم مقالات منشورة في بوينوس آيرس في ١٩٢٥ .

(١٣) *Fervor de Buenos Aires* (1925), *Cuaderno San Martín* (1929)

الفصل الثامن

اليوتوبيا والطليعة

الجديد كأساس

"الاشتياق العذب" لا يبهج أرواحنا ونحب أن نرى كل الأشياء فى أول إزهار لها. وأثناء التجوال عبر هذه الليلة الفريدة المتألقة، بآلهتها الرائعة التى هى انعكاسات سامية للأنوار الذهبية، مثل جان سليمان، الحبيس فى قماقم زجاجية، نحب أن نحس بأن كل شىء فى الليل جديد وأن ذلك القمر الذى يطلع الآن خلف مبنى أزرق ليس الساحة الدائرية التى أدى عليها الموتى تمارين بلاغية كثيرة جدا، بل قمر جديد، عذرى ، جديد كالفجر.

بورخيس

"على هوامش المبدأ الجمالى الحديث"

رغم أسلوبه المميز لنهاية القرن fin-de-siècle (التاسع عشر)، يعبر هذا الإعلان الغريب لبورخيس، المنشور فى المجلة الإشبيلية **جريثيا** *Grecia* فى ١٩٢٠، عن شىء من روح التجديد الذى سرعان ما سوف ينعكس فى مجلات **بريسما**، و **بروا**، و **مارتن فييرو**. وإذا كانت كل حركة أدبية تتطور فى علاقة مع سياق جمالى وأيديولوجى يضفى عليها الشرعية (على سبيل المثال، عبر التراث، القومية، ما هو اجتماعى ، مفهوم الجمال كقوة مستقلة ذاتيا)، فقد جعل الكتاب الشباب من "الجديد" الأساس لأدبهم وللآراء التى كونوها عمن سبقوهم وعن معاصريهم.

وكان روح "الجديد" مركز الأيديولوجية الأدبية، كما أنه حدد الحالة الجمالية، للطليعة الأرجنتينية. والحقيقة أن هذه الرغبة فى أن تُرَى مختلفة قد أبعدتها، كما رأينا من قبل، ليس فقط عن ليوپولدو لوجونيس **والحداثة**، أو عن الواقعية، بل أيضا عن هيكل وتنظيم المؤسسات الفكرية فى بداية العشرينيات. وعندما عاد بورخيس إلى بوينوس آيرس، وعندما نشر خيروندو **عشرون قصيدة للقراءة فى الترام** ***Veinte poemas para ser leídos en el tranvía***، يمكن تلخيص حالة المجال الثقافى فى يأس جويرالديس، الذى تجاهل النقاد تماما كتبه، التى تقوم على جماليات رمزية. وقد نظرت النخبة الاجتماعية (التى كان ينتمى إليها جويرالديس) إلى إنتاجه على أنه بالغ التنميق وينقصه الذوق الراقى . وتبين نظرة سريعة فى **لا ناثيون**، الصحيفة اليومية الأكثر أهمية فى تلك الفترة، أن عمليات التحديث الثقافى ، وبصورة خاصة فى الأرجنتين، لا تلقى سوى ذكر ضئيل على صفحاتها . ولا يمكن النظر إلى الإشارات إلى الكتب وإلى الفن، والتى تظهر بصورة متواترة، على أنها خطاب نقدى متماسك. إنها، بدلا من هذا، ملاحظات تمهيدية قصيرة تتضمن استشهادات أو قصائد كاملة من الكتب التى تجرى مناقشتها؛ **تقارير** **comptes-rendus** عن المعارض التى تقام فى بوينوس آيرس؛ وتعليقات على الثقافة المحلية أو الأوروبية المعاصرة، مع الإبراز على وجه التحديد لأولئك الكتاب والجماعات الذين ازدرتهم الطليعة. وإنما فى قسم السينما نجد بعض التعليقات التى تدل على وعى بالتجديد الثقافى (إشارات إلى [د. و.] جريفيث [D. W.] Griffith و [ج . و] پابست [G. W.] Pabst، مقالات عن تصميم مواقع التصوير السينمائى أو عن العلاقة بين السينما والسياسة). ويمكن أن نقول الشىء نفسه عن الإشارات المتعلقة بالمسرح الأجنبى، التى كان يكتبها بصورة رئيسية [أ. ف.] لوجنى - پو [A. F.] Lugne-Pöe و زاكونى Zacconi . وهذه المعلومات المفككة للغاية مسجلة على الموجة الطويلة، التى يمكن أن تلتقط أصواتا جديدة قليلة جدا من أوروپا .

بعد ذلك بعشرة أعوام، وصف نيستور إيبارا Nestor Ibarra، وهو رفيق سفر للكتاب الشبان، هذه الفترة المبكرة:

> عاد خورخى لويس بورخيس إلى بلده فى ١٩٢١ . فماذا يمكن أن أقول عن حالة الشعر فى ذلك الحين؟ لاشىء كان يمكن أن يكون أكثر حيادية

أو بلادة، لاشىء كــان يمكن أن يكون أقــرب إلى الانحطاط والموت. كــان لوجـونيس العظيم قـد أعطى بالفـعل، قـبل ذلك باثنى عشـر عـامـا، أفـضل إنتـاجه. وقـدم إنريكى بانتشس Enrique Banchs فى ١٩١١ كلمتـه الأخيرة تقريبـا فى *La urna*، الذى يشـتمل على بعض أقوى السـونيتات فى لغـتنا: تجديدية فى موضوعاتها وأبدية فى حساسيتها. وكان قد تم نسخ وتخفيف كاريـيجو مرات عديدة؛ وكان الاسـم الأشهر هو اسم الشاعر السينثيِّستا sencillista (*) الغزير الإنتاج والثانوى [ثيسـار] فـيرنانديث مـورينو [cé-sar] Fernández Moreno . غير أن هذه القيم كـان يجرى إما قبولها وإما تجاهلها، فلم تكن تبحَث أو تناقش مطلقا تقريبا؛ وكان الشعر والفن والأدب بوجه عـام المظهر الأكثر إملالا وعرضية لحياة البلد. (١) .

وقـد وصـف إيبـارا، وهو قـارئ ذكى لبـورخيس وناقـد مـعتدل لـ **أولترائيسمو**، المشكلات التى يواجـهـهـا مـا سـمـاه "الحـديث" the modern فى المجـال الثـقـافى الأرجنتينى. ويتفق تفسيره مع تعليقات **مارتن فييرو** على المؤسسات الثقافية، ونظام الجوائز الأدبية، والمسرح التجارى ، والنقد فى الصحف. وقد شمل الإحساس بالسخط مجالات عديدة: صدارة الكتاب الذين كانوا قد وصلوا إلى نهاية قدراتهم الإبداعية قرْب فـتـرة **الثـينتثينـاريو** (المئوية)؛ وقـصـر النظر لدى النقـاد الذين كـانوا غـيـر مـرحـبين بالاتجاهات الجديدة؛ وانتقائية المجلات الثقافية، وفى المحل الأول **نوسوتروس**؛ الطريقة التى كانت المؤسسات الثقافية منظمة بها؛ وعادات القراءة وتفضيلات الجمهور.

جرى التعبير عن روح التجديد هذا عبر سلسلة من الشكاوى والاحتجاجات. وقد هاجم الكتاب الشباب المواقع التى شغلها كبار الكتاب عند منعطف القرن، ونظريات الإبداع الأدبى التى دافعوا عنها، والسلطة التى أنيطت بهم. كمـا هاجمـوا أسلوب

(*) يشير تعبير sencillista و sencillismo إلى الشعر الذى حاول أن يتشبث بنغمة لغة الحديث وأن يعمل على الموضوعات اليومية فى مقابل غرائبية الحداثة .

المجلات والصحف اليومية التى كانت تشكل أذواق جمهور القراء. ويتفق السياق الجمالى الذى وصفه إيبارا مع الربع الأول من القرن العشرين. وفى معارضة لهذا الموقف نشأت حركة أدبية منتشرة إلى حد ما ولكنْ قوية بصورة كافية وقد أدت هذه الحركة إلى تغيير مهم فى إطار العمل المؤسسى، بما فى ذلك الصحف اليومية الرئيسية.

وكان من الضرورى إحداث قطيعة مع انتقائية مجلة **نوسوتروس**، التى ظلت تصدر بصورة متواصلة على مدى نحو عشرين عاما، ومع **لا ناثيون**. وقد حل التعصب والروح العدوانية محل التسامح والتآلف اللذين ظلا يميزان العلاقة بين المثقفين إلى ذلك الحين. وأحدثت رياح التغيير انقسامات وسجالات: كان هذا أسلوب الطليعة الذى ميزها باعتبارها مختلفة بجلاء عن **نوسوتروس**. وكان كل الفاعلين فى المجال الثقافى مرغمين على اتخاذ مواقف جديدة، لأن هيمنتهم كانت تطرَح بجدية للنقاش ولأن البروز المتنامى لكتاب الطليعة هددت بالإطاحة بالنظام القائم: لقد انتهى "الجديد" إلى الإقران بنظام الهيراركيات الثقافية. وفى ١٩٣٠، كان بوسع إيبارا أن يُبرز **مارتن فييرو** باعتبارها القوة الدافعة وراء هذه الحركة.

> نتجة للنشاط الذى لا ينقطع والفوضى، والجسارة والاستقلال، بدون أىّ نظام وبدون أىّ رصانة، سوف تبقى **مارتن فييرو** إلى الأبد شاهدا على فترة أدبية عظيمة فى الأرجنتين.... وبفضل **مارتن فييرو**، يتمتع الأدب باستقلال ذاتى أكبر، ويحظى باحترام أعلى، ويعمل فى مجال أقل جحودا عن ذى قبل (٢) .

وعندما يتحدث المعاصرون عن ال **مارتنفييريسمو** (المارتنفييرية) **Martinfierrismo** فإنهم يشيرون إلى مجموعة من مجلات الفترة، تمثلها **مارتن فييرو** أفضل تمثيل، حيث قدمت تلك المجلة التعبير الأكمل عن القطيعة التى أحدثتها الطليعة. غير أن إيبارا يذهب إلى ما هو أبعد، مؤكدا أن **مارتن فييرو** أكملت عملية جعل المجال الجمالى مستقلاً ذاتيا، وهذه العملية مشروع بدأ مع **الحداثة**، غير أنه لم ينته فى أعوام الجدالات القومية الثقافية الأولى، حوالى ١٩١٠ . ومن المثير أن نلاحظ ما هى القيم التى تشكل أساس

هذه العملية من الاستقلال الذاتي المتزايد. وقد دافعت الطليعة عن الاستقلال الذاتي ليس فقط باسم الجمال بل بصورة أخص باسم "الجديد": استطاع "الجديد" أن يحسم مسألة الشرعية. والحقيقة أنه لم يكن جزءاً ثانويا من برنامجهم، بل كان مبدأه المنظم. ولأن "الجديد" كان عنيدا، أكدت الطليعة موقفا متطرفا.

وكان مفهوم "الجديد" كافيا في حد ذاته لرسم خطوط القتال في المجال الفكري، غير أنه لم يكن الجانب الوحيد لبرنامج الطليعة. وكما رأينا في الفصل السابق، فإن المحتوى القومي – الكريولي للطليعة واعتدالها الأخلاقي كانا يميزانها عن الحركات المعاصرة الأخرى في أمريكا اللاتينية. غير أن النزعة القومية، في هذه الفترة، كان يتم تنقيتها عبر عدسة "الجديد". وفي كثير من الأحيان يناقش بورخيس طبيعة **الكريولية** المقبولة وغير المقبولة، والطريقة التي تكون بها أشكال بعينها، في تشبثها باللون المحلي، منتجات للماضي ، في حين تعتبر أشكال أخرى، في رفضها لمثل هذه "المحلية"، ابتكارات شكلية – جمالية تجد أساسها في "الجديد". ذلك أن **الكريولية** الحسنة والسيئة يمكن التمييز بينهما وفقا لقيم جمالية.

و"الجديد" أيضا حُكم بشأن الجمهور الذي قسمته الطليعة عن قصد، على العكس من مجلات مثل **نوسوتروس** التي كانت تسعى دائما إلى تحقيق تجانس ووحدة جمهور القراء. وقد أهانت **مارتن فييرو** الجمهور "الخرتيتي" و"المحترم"، محددين لأنفسهم حيزا خاصا بهم وحدهم بعيدا عن **نوسوتروس** المجلة الجامعة. وقد نشرت مجلة **الشعر** Poesía رسالة من ماثيدونيو فيرنانديث إلى المحرر، تطرح مبدأً جماليا للسلب (النفي)، كان مناوئا للمتعة ومناوئا – بالتوسيع – لجمهور القراء:

> لهذا السبب فإنني أطلق اسم "المطبخيّ" culinary على أيّ فن يستخدم صورا حسية في سبيل مجرد المتعة ذاتها وليس كوسيلة نحو التعبير عن عواطف بعينها. وعلى هذا فإن كل نظم للشعر إنما هو مطبخيّ في إيقاعه، وفي هارمونيته، وفي المحاكاة الصوتية في ألفاظه onomatopoeia، وفي الطبيعة الصوتية لكلماته وإيقاع نبراته (٣) .

ويعرض ماثيدونيو فيرنانديث بوضوح تلك العناصر من برنامج الطليعة التى سوف تفضى إلى تفتيت الجمهور. وفى حين أن **الحداثة** وحركة الرمزيين المنحطين dec-adent استخدمتا بشدة ما هو حسى فقد سعت الطليعة إلى تدميره. وحيثما سعت **الحداثة** إلى زيادة جمهور القراء، قامت الطليعة عن عمد بتضييق المجال ونظرت إلى قابلية الفهم على أنها قيمة سلبية. وقد أثرت هذه الإستراتيجيات الجمالية على الإنتاج الأدبى وأيضا على تلقي القراء وتوقعاتهم.

وفى نص طويل ظهر كمقدمة لديوانه الشعرى **البساطة** *Simplismo* (= مذهب البساطة) ، طرح ألبيرتو إيدالجو Alberto Idalgo ، وهو شاعر پيروڤى لعب دورا فعالا فى مصادمات الطليعة الأرجنتينية، عددا من طرق الكتابة التى تفترض مسبقا (أو تتطلب) جمهورا مستعدا للانشغال بمسائل معقدة تماما، فى تناقض ملحوظ مع "عفوية" قراءة الأعمال **الحداثية** modernista و **ما بعد الحداثية** postmodernista . وقد طور إيدالجو نظريات إبداع أدبى poetics لل "وقفات" pauses، مع عنصر إرشادى قوى، حيث تحدد هذه الوقفات معنى القصيدة حتى أكثر من الكلمات ذاتها.

> فى البساطة simplismo، تكون للوقفات أهمية غير متوقعة. فالوقفات تغدو شيئا أشبه بالاستراحات ولا يمكن أن يستغنى المرء عنها فى القراءة إنْ شاء أن يعانى بصورة كاملة اللحظة الشعرية التى تتدفق من كل بيت شعر مستقلا عن الانسجام الهارمونى الكلى للقصيدة. فالوقفة ليست وسيلة طباعية بل هى بالأحرى حالة سيكولوجية. وهى فى بعض الأحيان أهم من بيت الشعر الذى يسبقه (٤) .

ولنتصور هذا الجمهور الذى يجرى تحذيره بأن يبقى بعيدا عن الكتاب لأنه لا يحتوى على إثارات رخيصة؛ والذى يجرى اعتبار أذواقه جزءًا من المطبخيّ، وهذا بُعْد ضد - فنى من أبعاد الأدب؛ والذى يُطلب منه أن يسخر من لوجونيس، كما يفعل بورخيس بألمعية فى مناسبات عديدة؛ والذى يقال له كيف يقرأ، ويقال له إن المساحات البيضاء (الفارغة) على صفحة أكثر أهمية من الكلمات: إننا نتعامل، بطبيعة الحال، مع

جمهور فى **المستقبل**، جمهور كان لا يزال ينبغى بناؤه عن طريق إحدى أنجح عمليات الثقافة الأرجنتينية فى القرن العشرين.

وبهذا المعنى، كانت الطليعة راديكالية ومتفائلة. فهى لم تشاطر الأمانى الاجتماعية لكتاب النزعة الإنسانية الخيرية أو لكتاب اليسار؛ وكان تفاؤلها يقوم على ما أسماه [ت. ف.] أدورنو Adorno [T. W.] "المحتم تاريخيا". وكان اليسار يتطلع إلى جمهور كان لا يزال يتعين تعليمه، أو كان يبشر بجمهور كان يمكن أن يصيروا من القراء عبر تطورهم الاجتماعى الخاص. ويؤكد راؤول جونثاليث تونيون أنه: "إذا كان العمال لا يستطيعون بعد أن يقرأونا، فهناك المثقفون، والفنانون، والصحفيون، والمصورون، والمعلمون، والطلبة، الذين يرغبون فى تحويل المجتمع". (٥) وكان كلا هذين الموقفين محاولتين لإرساء الأسس الفكرية اليسارية. وقد شاركت الطليعة الرغبة فى معارضة غير المستنيرين (وهو تعبير استخدمته **مارتن فييرو** فى كثير من الأحيان)، والمتحذلقين pompiers، والتراثيين الذين كانوا لا يريدون أىّ فن لا يفيض بالمشاعر. غير أنه كان يحدوها الأمل فى ظهور قراء جدد يشاركون فى خيال كتابهم المختارين. ولم تكن طليعة العشرينيات مهتمة بالبيداجوجيا: بدلا من التعليم، وكانت تسعى إلى أن تبرهن، وأن تصدر إعلانات، وأن تحرض.

وبالنسبة للطليعة، كان "الجديد" يكمن فى الحاضر؛ وبالنسبة لليسار، كان "الجديد" وعدا للمستقبل. وعلى هذا فإن نسقىْ القيم لديهما كانا مختلفين: فى حين اعتقد اليسار أن التحولات الاجتماعية أو الثورة الاجتماعية تمثل الأعمدة الرئيسية لممارستهم الفنية، اعتبرت الطليعة أنها تجسد قيما جديدة يمكنها أن تحددها وتنفذها. وقد عمل اليسار البيداجوجى على الرؤية الطويلة، فى حين وضع اليسار الراديكالى نفسه فى مدار الدورة الثورية. أما الطليعة فكانت يوتوبيا قامت بتحويل العلاقات الجمالية القائمة: طرحت التأسيس المستنير والفورى "للجديد".

والحقيقة أن هذا يفسر السبب وراء أن الطليعة كانت منخرطة بكل ذلك النشاط فى تحويل السياق الثقافى، والسبب وراء أن تاكتيكاتها ظهرت متطرفة إلى ذلك الحد. وقد جابهت الطليعة أقساما أخرى فى المجال الفكرى وأقاموا ما اعتبروه خط تقسيم

بين القديم والجـديد. وفى المقدمات التى كتبوها لـ **فهرس الشعر الأمريكى الجديد** *Indice de la nueva poesía americana* (*) ، اعتبر إيدالجو، و [بيثينتى] أويدوبرو [Vicente] Huidobro، وبورخيس، أنفسهم على الجانب الآخر من الخط، عند نقطة صفرية فى تاريخ الشعر. وقد خصص أويدوبرو مقدمته، فى ادعاء مميز كرره فى كل بيان من بياناته، لإعلان أهميته هو كمبدع طليعى. وأعلن بورخيس موت ودفن **الحداثة**: "أخيرا، وبحمد الله، تم استنفاد الروبينية Rubenism ". وكرر إيدالجو الهجوم على الحداثة، واجدا القيمة فى خوسيه ماريا إيدالجو José María Idalgo فقط، الذى بعده "لم يحدث أىّ شىء مهم إلى أن ظهر أويدوبرو" كمؤسس للـ **أولترائيسمو**. وقبل ذلك بعام، وفى مقدمة لـ **للبساطة**، عرض إيدالجو تقسيمه الخاص لمراحل تاريخ الشعر. وقد أقام "عصر سكان كهوف" a troglodyte era بين هوميروس وفيكتور هيجو، شمل داريو، الذى تبعه بعد انقطاع [أرتور] رامبو [Arthur] Rimbaud، الذى تبعته الطليعة التى يمكن تلخيصها، منطقيا، فى إنتاجه هو. والحقيقة أن هذه اللحظات الهاذية جزء لا يتجزأ من القوة الدافعة التأسيسية للطليعة، ومن قوة وإقناع برنامجها الذى وضع الجديد فى مركزه.

ويجب أن نقرأ **فهرس الشعر الأمريكى الجديد** باعتباره تجليا، تحت قناع أنثولوجيا (منتخبات)، لليوتوبيا الطليعية: هذه كانت النصوص التى غيرت الحالة الجمالية. ويمكن الجدال حول ما إذا كانت أو لم تكن كلها جزءاً من برنامج متجانس. وربما لم تكن، رغم الطريقة الثقيلة اليد التى تعامل بها إيدالجو مع أولئك الكتاب الذين استبعدهم. وعلى سبيل المثال، لم يتم إدراج خيروندو فى الأنثولوجيا، لأن إيدالجو يعلن أنه استبعد أىّ مقلدين ل جوميث دى لا سيرنا. ولأنه متعسف وإلى حد ما غريب الشأن، يمكن قراءة الـ **فهرس** كإعلان عن فن الشعر وكذلك كتحقيق لرغبة: الاستبعادات والإدراجات تشكل معا خريطة أدبية تقيم شرعيتها فى وجه التراث، وتحاول فى الوقت نفسه استبعاد هذا التراث. والحقيقة أنه غيّر علاقات أدبية، وعزز مبادئ جمالية، وقدم أمثلة لما ينبغى أن تكون عليه الكتابة منذ ذلك الحين فصاعدا. وفى الأنثولوجيا هناك

(*) *Index of the New American Poetry,* 1926

كتاب يجب، وفقا لتعبير بورخيس، أن يقوموا أولا بعمل التدمير: "قبل أن نبدأ أيّ تفسير للمبدأ الجمالي الأحدث، من الضروري أن ننزع القناع عن وجه داريوويات Dari-oisms (*) وحكائية anecdotalism الممارسات الأدبية الراهنة التي نسعى، كشعراء أولترائيستا، إلى كشفها والقضاء عليها".

كذلك فإن الـ فهرس تعبير عن هذا المبدأ الجمالي الطليعي في التشديد الذي يضعه على ثيمتين متكاملتين: الحداثة modernity الحضرية واستعادة بوينوس آيرس سابقة أو متخيَّلة. وقد طور إدواردو جونثاليث لانوثا أولى هاتين الثيمتين ليس فقط في عنوان القصائد التي أوردها - "فوريّ"، "وقصيدة السيارة"، "وقصيدة المصعد" (التي كتب عنها إيدالجو أيضا) - بل أيضا في النظرة التي قدمها للمشهد الحضري. وفي "هناك أماكن بعيدة على بعد خمسين مترا"، نرى المدينة الحديثة تبدل خبرة المكان، في صور تحدث أيضا في التصوير painting : "مناظر طبيعية منزوعة من أماكنها/ تفرّ هارية في الأركان". ويجري تعديل المكان لأن السرعة تغدو مبدأ النسق الإدراكي والتمثيل. ويصدق الشيء نفسه على الضوضاء، التي لم تظهر في الشعر الأسبق عهدا: "كلمات تتدلى من الكابلات/ أبواق، زعيق، أصوات". وموسيقى الجاز ثيمة رئيسية: "عندما تقوم فرقة جاز الملائكة/ بعزف موسيقى رقصة فوكستروت يوم القيامة....". تفتيت تكعيبي للمتصل الحضري، وتأثير الحداثة على نسق وأشكال الإدراك الحسي، وتدمير السياق "الطبيعي" بين الإنسان والبيئة المحيطة به، وبناء صور جديدة من هذا الخليط من الحكايات الرمزية الناقصة - كل هذه ثيمات للشعر الجديد.

وتتمثل ثيمة أخرى في ثيمة المدينة المفقودة، التي يقوم أدب تلك الفترة، وبصورة خاصة إنتاج بورخيس، باختراعها أو إعادة بنائها. وقد عاد بورخيس إلى بوينوس آيرس حاملا الأنباء الطيبة عن الـ أولترائيسمو؛ وكان في الوقت نفسه يبحث كلا المظهرين الأدبي والعاطفي للماضي. وكان شعره جزءاً من مبدأ جمالي، وحساسية، ومشهد حضري يمر بعملية سريعة من التغيير. وقد ربطه نسق إدراكاته الحسية وذكرياته بالماضي؛ وكان مشروعه الشعري، من جهة أخرى، مرتبطا ب "الجديد". وقد

(*) الداريووية = الروبنية المذكورة في الفقرة السابقة ، نسبة إلى روبن داريو في الحالتين . (المترجم)

عمل تحت تأثير كل من التجديد الجمالي والتحديث الحضرى لينتج ميثولوجيا احتوت على عناصر قبل حداثية غير أنه كان يجرى تنقيتها عبر مبادئ طليعية جمالية ونظرية. ومن الناحية الطوبوغرافية، أتى بالأطراف إلى مركز النظام الثقافى الأرجنتينى وأقام مجموعة جديدة من العلاقات بين ثيمات وأشكال الشعر. كما أنه أدخل الاستخدام الطليعى للغة الشفاهية فى الأرجنتين، وهى لغة كانت تمثلها فى تلك الأعوام صور الـ **أولترائيسمو**. لقد قام بتأسيس مركزية الأطراف.

وتبرز القصائد المطبوعة فى الـ **فهرس** مختلف الاتجاهات الطليعية فى العشرينيات، ليس فقط لأنها تستخدم النسق البلاغى للتكعيبية و ال **أولترائيسمو**، بل أيضا لأنها، كمجموع أعمال تثبت قوة ال **أيديولوجيمات** Ideologèmes الجديدة للتحديث الحضرى والتجديد الجمالى فى أقصى حالات عنادها. غير أن الطليعة الأرجنتينية، على النقيض من أويدوبرو أو البرازيليين، لم تضع التجريب فى بؤرة اهتماماتها. وقد تمثل تدخلها الرئيسى فى المجال الجمالى فى تأكيد اختلافها عن الحداثة، كما أن أصالتها ماثلة فى مزيج ال **أولترائيسمو** والشعر الحضرى.

وكان نشر **فهرس الشعر الأمريكى الجديد** يمثل إحدى المجابهات الثقافية الرئيسية فى العشرينيات. وتمثل القصائد الإثبات العملى لصراع كان لا يمكن حله عبر وسائل عملية فقط. وقد تم إيجاز الخطوط العريضة لجدّة newness الطليعة (التى تشمل طبعتها الجديدة المتمثلة فى **الكريولية**) فى برامج وبيانات متعاقبة. ويفسر هذا مداخلات بورخيس اللاذعة فى مجلتَىْ **مارتن فييرو و پروا**، وعدوانية جونثاليث لانوثا، وهجمات ليوپولدو ماريتشال على القوافى والإيقاعات، ومراثى ريكاردو جويرالديس حول ماضيه المنعزل وصداقته الرقيقة مع الكتاب الشبان، ومنزلة العبادة التى حظى بها ماثيدونيو فيرنانديث، ونضالية أوليبيريو خيروندو، وحيوية نورا لانخى.

وفى هذه الأعوام وكما لم يحدث من قبل، أنتج الكتاب الأرجنتينيون نصوصا تفسيرية وسجالية كثيرة يمكن النظر إليها، فى الإجماع النسبى لثيماتها ونظرتها، على أنها برنامج "الجديد". ويمكن أن نجد الخطوط العريضة الرئيسية لهذا البرنامج عند إيدالجو، وماثيدونيو، وبورخيس، وجونثاليث لانوثا، وفى التعليقات غير الموقعة التى

نشرتها المجلات الصغرى. وهذه هى أعوام الهجمات على المؤسسة الأدبية: هناك مناقشات كثيرة بشأن نسق قيم الآخرين، الشيوخ، أتباع لوجونيس أو روبن داريو، وما بعد الرومانسيين. وهناك أيضا عرض لنسق قيم الشعر الجديد.

وقد ترابطت لدى جماعات المجال الثقافى فى هذه الفترة أفكار مختلفة سوف تصير الاهتمامات الرئيسية لأعوام لاحقة: طورت الثلاثينيات اتجاهات العشرينيات. وكانت الاهتمامات الفكرية أكثر تعقيدا وتنوعا من العدد الصغير نسبيا من المسائل التى ناقشتها المجموعات القومية الثقافية الأولى لجيل **الثينتيناريو**. ومن كل من وجهة النظر الأيديولوجية والجمالية، أرسى الكتاب أسسا أدبية جديدة. وفيما يتعلق بمسألة الهوية الثقافية، التى كانت قد استحوذت للغاية على أجيال سابقة، اعتبرت المجموعات الطليعية أن مفهوم "الجديد" قوى بما يكفى لتأكيد هيمنته. على أنها فى الوقت نفسه، ومن وجهة نظر "الجديد"، عبرت عن نزعة قومية ثقافية مختلفة. وترتبط التغيرات الكبرى فى الثقافة فى هذه الفترة بالتغيرات فى أسس نظام القيم، أىْ فى مختلف الإجابات عن السؤال التالى: "ما الذى يضفى الشرعية على ممارسة ثقافية، جاعلا إياها أسمى أو أفضل من ممارسات أخرى؟"

وفى ١٩٣٠، عندما قدم إيبارا وصفا نقديا ومتوازنا بوضوح للـ **أولترائيسمو** (مانحا بورخيس دورا رئيسيا فى هذه الحركة)، أضاف تعليقا على المزيج الأيديولوجى – الجمالى الذى سبق أن سميته "الكريولية الطليعية الحضرية":

> هذه النزعة القومية الفنية حديثة جدا – ربما المظهر الوحيد الحديث حقا لروحنا.... وهذه النزعة القومية الثقافية المتنامية والمنظمة لها تأثير كبير على كتابنا الشباب. والمبشر العظيم بالـ **كريولية** هو، كما نعرف، خورخى لويس بورخيس. **وكريولية** بورخيس، وهو الكاتب الوحيد الذى يقوم بتعريفها بطريقة منهجية وغير لفظية، تعريف الـ **كريولية** الأدبية بوجه عام: لا يستطيع لوجونيس، أو كارلوس دى لا پوا Carlos de la Púa، أو خيخينا سانتشيث Jigena Sánchez ، أن يقدم أىّ حجة أو أىّ عمل فنى للرد عليه (٦) .

ويأتى هذا الاختراع لبورخيس بمظهر مهم "للجديد" إلى اللعبة؛ وهو يقدم أيضا إعادة قراءة للتراث كان ما جعلها ممكنة هو قيام بورخيس بمزج الطليعة مع إعادة تأكيد أهمية الآداب الأجنبية.

غير أنه كان يتم تداول ونقاش تعاريف أخرى "للجديد" فى بوينوس آيرس. ومع إنتاج أويدوبرو، قدمت الطليعة موقفا "ضد – المحتوى" غير قابل للتفكير بأىّ طريقة أخرى. ذلك أن الجدّة newness، كما لم يمل أويدوبرو من التكرار مطلقا، كانت لا تكمن فى الثيمة "بل فى الطريقة التى يجرى بها إنتاج هذه الثيمة". (٧) والجدّة شكلية، كما رأى بورخيس عندما أيد إحلال مبدأ جمالى للانكسار محل مبدأ جمالى للمحاكاة. "ولهذا فإن هناك مبدأين جماليين فقط: المبدأ الجمالى السلبى للمرايا والمبدأ الجمالى الفعال للموشورات". (٨) وقد قبل ماثيدونيو تعريفا واحدا صحيحا للأدب: "حالة الجمال الأدبى لا ينبغى أن تحتوى على : ١: أىّ عناصر أو معلومات تثقيفية ، ٢: أىّ مظاهر حسية ، ٣: أىّ هدف آخر سوى ذاتها". ويشغل ماثيدونيو النقطة الأكثر تطرفا فى هذه المناقشة، نتيجة لموقفه الفلسفى المعادى للمذهب الطبيعى، وفكرته القائلة إن "العاطفة" بنية ذهنية كليًا مجردة من أىّ مفاهيم عن اللذة فى حد ذاتها كهدف أو غاية.

وعبر مثل هذه المقاومة لمواقع الشعر الرومانسى وما بعد الرومانسى، تغدو كتابة الشعر عملية شكلية. وبهذا المعنى كانت الطليعة ضد – سيكولوجية وضد – تعبيرية. ويعبر بورخيس عن هذا، مستبقا صياغته اللاحقة لل "أنا" الشعرى كنسيج من أصوات مختلفة، كما يلى:

> لم يقم الشعر الغنائى، إلى الآن، إلا بالتذبذب بين البحث عن النتائج السمعية والبصرية والإلحاح على شخصية مبدعه. وأول هذين الشيئين ينبغى أن يكون اهتمام التصوير أو الموسيقى، ويقوم ثانيهما على خطأ سيكولوجى، حيث إن الشخصية، "الأنا"، ليست سوى تعبير جمعى واسع يشمل تعددية كل حالات الوعى على اختلافها. وأية حالة جديدة تضاف إلى

الحالات الأخرى تصير جزءاً جوهريا من هذا الأنا، وتعبر عنه سواء فرديا أم بصورة عامة. وأىّ حدث، أو أىّ إدراك حسي، أو أىّ فكرة، يُعبر عنا بقوة متساوية، يمكن أن يضاف إلينا .... ومتغلبة على هذه الرغبة غير المجدية والعنيدة فى أن نثبت فى كلمات "أنا" سافلا، يتحول فى كل ثانية، تتبنى ال **أولترائيسمو** المبدأ الرئيسى لكل شعر: تحويل الواقع المحسوس للعالم إلى واقع داخلى وعاطفى.

ومن حيث البرنامج، تحركت الحجة بطريقتين: فهى تعارض المظاهر الحسية للحداثة والمنحطين decadents، وتعارض الطابع العاطفى للرومانسية المتأخرة والنزعة السيكولوجية للواقعيين والسذج naïfs. ويمتزج تعريف ماثيدونيو للفن باعتباره ضد المذهب الطبيعى بمفهوم الفن كعملية. وقد ظهرت كل هذه التعاريف فى كل **بيانات** تلك الفترة ومنحها بورخيس كثافة نظرية فى الأعداد الأولى من المجلة الأدبية **سُورْ**، فى أوائل الثلاثينيات.

وكبرامج، يمكن جزئيا تعديل نظريات الطليعة فى الممارسة. ومع هذا فإن صياغاتها تحدد عالم ما هو مرغوب فيه: إنها تعمل كيوتوبيات حقيقية، مُدْخلة، فى المجال الأدبى، الماضى، الذى يجب أن يُحْدِثوا قطيعة معه، والحاضر، الذى يجب إعادة بنائه بصورة كلية، والأفق المستقبلى "للجديد"، تحقيق كل ما شغل قواهم الأيديولوجية والجمالية. وقد وجدت الممارسات الأدبية معنى للمستقبل فى هذه البرامج المتطرفة والسجالية: لقد قدمت أسسا للتحويل.

وكان ليوتوبيا الطليعة قوة لم تكن أدبية فقط. وقد أثارت **البيانات** والسجالات ردَّ فعل قوياً من جانب أعضاء المجموعات الأخرى فى المجال الفكرى. وهذه **البيانات** هى الطليعة ذاتها، تماما كالقصائد ذاتها، لأنها توضح الطابع الإطلاقى وضد التوفيقى لحركة التجديد الجمالى فى العشرينيات. وتعلن هذ **البيانات**: "نحن، الكتاب الشبان، نؤيد فقط ‹الجديد› ولن نسمح لقطاعات أخرى من المجتمع بأن تحدد معايير عملنا".

وعلى هذا النحو التزم هؤلاء الكتاب بطريقة جذرية بمفهوم الاستقلال الذاتى، معلنين أن أساس عملهم ماثل فى العمل ذاته، حتى فى العمل الذى لم يُكتب بعد. وقد بدا أنهم يضعون أنفسهم خارج المجتمع، ومع هذا كان المجتمع ومكانهم بداخله، هو ما جعل برنامجهم ممكنا. وقد دافع عن التجديد على وجه التحديد أولئك الذين كانوا واثقين بماضيهم، الذين كان بوسعهم الرجوع إلى التراث وإعادة تأكيده وكأنه ألبوم عائلى. ولم يكن أولئك الذين أيدوا الجديد قادمين جددا إلى البلاد. وكان هناك إحساس بأن القادمين الجدد دافعوا عن مبادئ أخلاقية أو أيديولوجية خارج عوالم الأدب وكانوا بحاجة إلى إرساء الأسس الضرورية التى تجعلهم مقبولين كمثقفين شرعيين.

والحقيقة أن اليوتوبيا التى يمكن أن نقرأها فى هذه البرامج تقوم بوظيفتها ككل اليوتوبيات: إنها توسع حدود الممكن، متحدية الشرعية الجمالية والمؤسسية لأولئك الذين لا يمكن أن يفكروا خارج حدود موصوفة بالتفصيل. ورغم سعيهم إلى تحرير الأدب من حدوده الاجتماعية – الأيديولوجية فقد تبنى هؤلاء الكتاب الطليعيون فى العشرينيات موقفا بعيدا تماما عن المشروع السوريالى، الذى حمل الفن إلى حدود الحياة ذاتها. وعلى النقيض فإن هذه الطليعة فصلت بين الحياة والأدب، حتى وإنْ كان من الممكن قراءة طبعة جديدة من المسألة القومية فى نصوصهم.

حالة مجلة پروا

فى أغسطس ١٩٢٤، أعيد إصدار مجلة **پروا** فى قطع جديد. وفى ٧ سبتمبر، أشارت **لا ناثيون** إلى هذه الواقعة بغياب مدبر أو غير مدبر للتعليق. فقد أعادت طبع جزء من افتتاحية **پروا** وأوردت قائمة بأسماء المحررين والمساهمين. وعندما علقت **لا ناثيون** على كتب بأقلام كتاب شبان **أولترائيستا**، اكتفت بإعلان أنه تم نشرها، وأعادت طبع مقتطفات منها. ومن الجلى أن **پروا** مثلت صعوبات لهذه الصحيفة لأنها قدمت نفسها كصوت يسعى إلى أن يسمعه ويفهمه أنداده ومعاصروه.

والنص الجماعى الذى يظهر على الصفحة الأولى من العدد الأول من المجلة فوق توقيعات المحررين، بورخيس، وبراندان كارافا، وجويرالديس، و [پابلو] روخاس پاث [Pablo] Rojas Paz، تعريف بصورتهم، ومقترحاتهم، وتحالفاتهم، وآمالهم. وهذا النص الجماعى إعلان لقاعدة معيارية تحدد برنامج المجلة للتجديد الجمالى. ومدركة لحالتها كجيل، أعلنت المجلة أن كتابها لم تكن لهم صلة بالأساتذة القدامى، وأشارت إلى أن الحرب العالمية الأولى قد قلبت كل الهياكل والمؤسسات القديمة رأسا على عقب. فقد جعلت الحرب "من الممكن لأول مرة فى البلاد تكوين جيل على أطراف المؤسسات المعيارية السائدة للمجتمع". (٩) وسوف يؤثر هذا الموقف بعمق فى الطريقة التى سوف يتم بها الحكم على القيمة الأدبية، نظرا لأن المجلة لم تناشد الأسماء الكبيرة للجيل الأسبق إضفاء الشرعية على الكتاب الجدد. وربما لأول مرة فى التاريخ الثقافى للأرجنتين، سوف يجرى الإدلاء بمثل هذه الأحكام فيما بين الأنداد. وعلى هذا النحو جرى تقسيم المجال الثقافى بين أولئك الذين أيدوا التغيير وأولئك الذين تشبثوا باستمرار بالنظام القديم. ولم تكن لدى أولى هذه الجماعات قوة كبيرة إلى أن ظهرت **پريسما**، و **إينيثيال**، و **مارتن فييرو**، و **پروا**. وقد أدت هذه المجلات وأنشطة المساهمين فيها إلى ظهور ما سماه خيروندو "الجبهة المتحدة"، التى كانت مركزا لمبادرات ثقافية كانت تطمح بدورها إلى التأثير فى تيارات أوسع فى أمريكا اللاتينية:

> فى الآونة الأخيرة أخذ أوليبيريو خيروندو معه الثمار الأولى لجهدنا. وقد أمكن حل كل الصراعات التى كانت تفصل من قبل بين المجلات الصغيرة الرئيسية وتكوين جبهة متحدة. وقد ذهب خيروندو كسفير ليحاول تعزيز التبادل الثقافى وزيارة المراكز الرئيسية للثقافة فى أمريكا اللاتينية (١٠) .

ولم يقدم أسلوب عرض **پروا** أىّ شىء جديد: استخدمت صيغا طقسية للهوية الجماعية. غير أن أحد مظاهر هذا العدد الأول يبدو أكثر إثارة. ذلك أننا نجد فى **پروا** مؤثرات جمالية وأيديولوجية لا تظهر فى **مارتن فييرو**: هذه المؤثرات هى آثار روح

لا يزال متأثرا بالأرييلية Arielism (*) وبالأخلاق الجديدة فى صفوف الشباب الذين أتوا من الإصلاح الجامعى، تلك الحركة الطلابية الضخمة التى فرضت فى ١٩١٨ تغيرات هائلة على النظام التعليمي وإدارة الجامعة. (١١) وينظر محررو پروا إلى نشرهم على أنه جزء من "واجب جماعى" ملقى على عاتق جيل كانت الحرب قد حررتهم من معلميهم وكانوا يسعون إلى توسيع "ذلك الشعاع من الاستنارة، الإصلاح الجامعى".

وكان لدى پروا، إلى حد كبير مثل حركة الإصلاح، نظرة تميزت بالروحية، وبروح التجديد والنزعة الشبابية. وهى تختلف عن مارتن فييرو فى أنه لا يوجد أىّ خصومات أدبية على صفحاتها. وقد تميزت پروا بنغمة تفسيرية ومنطقية، رغم أن إسهامات بورخيس تعرض فى كثير من الأحيان أفكارا راديكالية ولاذعة. ويرتبط الأسلوب المعتدل عند پروا بالمغزى الإصلاحى لتقديمه: تسعى المجلة إلى أن تقدم حيزا عاما، غير انقسامى non-sectarian .

> نحن لا نحاول أن نكوم معا مجموعات متباينة، لتقويض اتجاهات مختلفة وخنق شخصيات مختلفة. بل تتمثل رغبتنا فى أن نقدم إلى الكتاب الشباب منبرا هادئا رصينا وغير متعصب سوف يجمع بين مظاهر مختلفة من العمل الذهنى ليست صحفية بصورة خالصة.
>
> إن مجلتنا ينبغى أن تكون من نوع خاص : لا أدبية بصورة خالصة ولا فلسفية بصورة خالصة. ولا يملك شبابنا الأذكياء مثل هذا المنبر، المفتوح وبدون حواجز. وكبوتقة انصهار للكتاب الشباب الذين يعجبون بالبطولة المبهمة واليومية، سوف تحاول پروا توحيد الطاقات المبعثرة لجيل لا يشعر بالخصومة فى شكل مجتمع ثقافى (١٢) .

(*) الأرييلية Arielism : تسمى الحركة الروحية spiritualist التى نمت فى نهر پلاتى خلال العقدين الأولين من القرن العشرين ضد الوضعية بالأرييلية بعد المقال المهم للكاتب الأوروجوايى خوسيه إنريكى رودو José Enrique Rodó ، المنشور فى ١٩٠٠ ، مستخدماً التعارض بين شخصيتى شكسپير : أرييل Ariel وكاليبان Caliban ، حيث انتقد مادية النخب المحلية واقترح تجديداً أخلاقيا وثقافيا بالاعتماد فى جانب لا يستهان به على الشباب المثقف فى القارة .

وكان لهذا النص الأول من نصوص **پروا** أصداء وانعكاسات أرييلية؛ بحماسها، وإيجابيتها الأخلاقية، وجدية محاولتها، ووحدة أمانيها، نظرت المجلة إلى نفسها على أنها "مزيج نقي من الأحلام والرغبات". وقد أفضى هذا الخطاب الأرييلي، في ارتباطه الوثيق بأفكار من الإصلاح الجامعي، إلى مجموعة من الإغراءات والرغبات التي شكلت، في ١٩٢٤، ميراثا مشتركا كان من الممكن أن يشارك فيه كثير من المجددين الجماليين.

وقد وحدت هذه النغمة كثيرا من الملاحظات والتعليقات في المجلة. ونشبت معركة لفرض "قيم الروح" في بلد كان كبار رجاله لا يفهمون هذه القيم. وكان أبطال هذا النضال شبانا كان يحدوهم الأمل في "مجتمع مستقبلي تجد فيه هذه القيم مكانا لها" (١٣).

وقد جرى الاحتفاظ بهذا الروح نفسه في الأعداد اللاحقة. وفي العدد ١٠، خصصت **پروا** ثلاث صفحات للأنباء الخاصة بأن الاتحاد الأمريكي اللاتيني كان يجري تأسيسه. ولم يكن من المعتاد نشر مثل هذه الإشارات بشأن أمور مؤسسية من هذا النوع، خاصة بشأن السياسة، في **پروا**. وكان الاتحاد الأمريكي اللاتيني محاولة لحمل روح الإصلاح الجامعي إلى حلبة القارة. وكان مؤسسو الاتحاد كتابا وسياسيين من الشباب. وتعطينا مقتطفات من هذا الإعلان، الذي كان خارج الشواغل المعتادة لمجلة **پروا**، فكرة ما عن المناخ الذي ظهرت فيه المجلة. فالاتحاد يسعى :

> إلى أن يطور لدى شعوب أمريكا اللاتينية وعيا جديدا بالمصالح القومية والقارية، مؤيدا كل مظاهر التجديد الأيديولوجي الذي يفضي إلى الممارسة الفعلية للسيادة الشعبية، ومحاربا أيّ ديكتاتورية قد تقف في طريق الإصلاحات الاقتصادية التي تلهمها الرغبة في العدالة الاجتماعية.... معارضة أية سياسات مالية تساوم في السيادة القومية، وبصورة خاصة الحصول على أيّ قرض يمكن أن يسمح ب أو يبرر التدخل العنيف للرأسماليين الأجانب.... تأميم مصادر الثروة وإلغاء الامتيازات الاقتصادية. النضال ضد أيّ تأثير للكنيسة في الحياة العامة وفي التعليم.... توسيع التعليم الإلزامي الحر العلماني وإصلاح جامعي متكامل. (١٤)

وكان مزيج من النزعة القومية والنزعة الروحانية كاسحا فى أمريكا اللاتينية. فإلى أيّ درجة يمكن اعتبار **پروا** جزءاً من هذا المناخ؟ والحقيقة أن نشر هذه الوثيقة عن تأسيس الاتحاد الأمريكي اللاتينى ليس كافيا لحسم هذه النقطة. غير أن ما يعنيه فعلا هو الإشارة إلى حسن النية نحو، والاعتراف ب، تيارات الفكر اليسارى - الديمقراطى والمعادى للإمبريالية، التى كانت **پروا** تشارك فى مظاهرها الأريبلية، والروحانية، والشبابية. غير أن هذه ليست القصة كلها. فمن جهة، عبرت المجلة عن رغبة فى أن تنظم مجالا فكريا مشتركا يشمل كل مظاهر الطليعة. وكانت **پروا** ملتزمة بهذا فى المجال الفنى، فى حين أنها كانت تعترف بأنه توجد مجالات أخرى كانت مشروعة أيضا. وقد أثبتت تجربة الأعوام الأولى للطليعة الحاجة إلى غزو أماكن عامة؛ ولهذا كان من الممكن الاعتراف بهذه الحاجة نفسها فى المعترك السياسى. وشاركت **پروا** حركة الإصلاح وحركة الجامعة الأمريكية اللاتينية Pan-Latin Americana الرغبة فى الوصول إلى جمهور مستمر: كان لرحلات أوليبيريو خيروندو، والأنثولوجيات، ونشاط السنوات الأولى للدورية الأدبية **سُور**، جميعا، نفس الغاية. وعلاوة على هذا فإن الشبان ذوى الارتباطات السياسية اتجهوا إلى التسلل إلى المجال الفكرى، وكانت الولاءات تميل إلى التغير. أما حركة التجديد الجمالى فلم تكن قد صارت بعد مستقطبة أو حبيسة فى مواقف أيديولوجية غير قابلة للتوفيق. وعلى العكس، ففى هذا النصف الأول من العشرينيات، اصطف "الشباب" ضد مواقع المثقفين التقليديين ذوى المراكز الوطيدة. وكانت لا تزال حركة أجيال. وفى نهاية الأمر فإن ما تدل عليه هذه الولاءات المتشابكة إنما هو مجال فكرى صغير كانت الانقسامات فيه بين "اليمين" و"اليسار" أقل أهمية من تلك الانقسامات بين "القديم" و"الجديد". وكانت هناك طريقة مشتركة لرؤية، وبنية مشتركة للشعور ب، المشروع الذى يسعى إلى غزو المجتمع وتغييره جماليا، أو أخلاقيا، أو سياسيا. ويمكن أن نلاحظ هذا فى كل الافتتاحيات المنشورة فى **پروا**. وقد حاولت المجلة التعويض عن عزلتها فى عالم من الصحف اليومية الكبرى والمؤسسات التقليدية عن طريق دعوة الكتاب والمثقفين إلى دعم قضايا وأفكار مختلفة. وشهد العدد ١١ نشر رسالة ، بتوقيع بورخيس، وبراندان، وجويرالديس، طالبت بدعم كل الكتاب الذين وافقوا على التغيرات الأيديولوجية والثقافية الهائلة التى كانت تنطلق من عقالها:

كان أملنا، منذ البداية، أن تصير **پروا** Proa (كلمة تعني: مقدَّم السفينة) ، كما يليق باسمها، نقطة حشد للنضال، عبر العمل الجاد وليس عبر المساجلات. إننا نعمل في الجزء الأكثر حرية ولكنْ الأكثر صعوبة من السفينة، في الوقت الذي تنام فيه البورجوازية الأدبية في الكابينات. ومن الموقع الذي اخترناه، سوف نفتح دروبا جديدة، في حين أنهم سوف يبقون في الخلف. دعوهم يصفوننا بالمجانين والمغالين. إنهم في صميم قلوبهم مروَّضون وسوف يفعلون كل شيء إلا أن يقاتلونا من أجل الحق في العمل والمغامرة. وعلينا أن نكون متحدين على هذا الجانب غير المستقر من الصنعة، الجانب الذي يحدد الطريق. ومقدَّم السفينة أصغر من الهيكل الرئيسي للسفينة لأنها النقطة التي تتقارب عندها كل الطاقات. ونحن نضحك من أولئك الذين يستبد بهم الغضب، إذ إنهم يعرفون أنهم مولودون ليقتفوا أثر الآخرين. ولا يمكن أن تؤثر فينا هجماتهم لأنهم خائفون. وتعيش **پروا** في اتصال مباشر مع الحياة. لقد عركها الصراع مع الأمواج وصارت منتعشة بالتفاؤل وبرغبتها في غزو آفاق المدى. وهي تتمنى اليوم أن تواصل نموها. وهذا هو السبب في أننا نكتب إليكم. امنحونا دعمكم القوى لمساعدتنا في هذا النمو.

ومن المؤكد تقريبا أن جويرالديس مسئول عن النغمة الروحية لمثل هذه الإعلانات. وكان للمشاركين الشباب في الحركة الإصلاحية علاقات حميمة (وأحيانا عائلية) مع كتاب **پروا**، أما الاشتراكيون الكريوليون المتعلمون الذين وقعوا **بيان** الاتحاد الأمريكي اللاتيني فإنهم لم يحملوا سوى شبه ضئيل بالمناضلين اليساريين الكثيفي الشعر المنحدرين من أصول من المهاجرين. وكانت الطليعة تضع في صلب برنامجها نزعة قومية ثقافية من طراز جديد. وقد أعطاها بورخيس شكلها ونغمتها. وتشارك مقالات أخرى كثيرة منشورة في **پروا** في هذه المشاعر غير أن رسالة أعلن فيها المحررون أنهم مستعدون لمغادرة السفينة ربما كانت النموذج الأسلوبي الأكثر لفتا للنظر للمزج بين الطليعة **والكريولية**. وكانت الرسالة مرسلة من بورخيس، إلى براندان كارافا وريكاردو

جويرالديس، وهى تنقل الاستعارة من البحر إلى اليابسة، إلى **الحواف**. وحكمها الأخير هو الكريولو باعتباره فردوسها:

> ... سوف نلتقى من جديد ونبدأ تجمعا أدبيا حيا، ومحادثة خالدة دون احتفال أو تعجل. إن آباء الكنيسة لا يقولون لنا سوى القليل عن تلك الصداقات فى نهاية العالم، غير أننى أعتقد أن واجبنا السعيد يتمثل فى أن نمضى إلى الأمام نحو هذه الغاية، وأن نستبق تدابير الرب. ولا أستطيع أن أفكر فى مسعى أفضل ملاءمة لهذا الغرض من **پروا**.

ما أروع محادثاتنا ومناقشاتنا! جويرالديس: من خلال مشط قيثارك المتقشف، من خلال ذلك الثقب الأسود، أو النافذة السوداء، الذى يمكن من خلاله أن نلمح بكل تأكيد سان أنطونيو دى أريكو **San Antonio de Areco** (*)، ومن بعيد جدا تحدثنا الأماكن بكل فصاحة. ويبدو براندان صغيرا، ولكن هذا لأنه يقف دائما على الجانب الآخر من أحد أبيات شعره التى غمرته بالنشوة قبل أن تغمر بها بقيتنا. ماثيدونيو، خلف سحابة من دخان السجائر، نصف الإله الكريولى الطيب ذاك، يعرف كيف يخترع عالما بين تقديمين لشاى الماتيه **maté** (**) ثم يقوم بتفريغه من جديد فى الحال. روخاس پاث، و [لويس فرانثيسكو] بيرنانديث **[Luis Francisco] Bernádez**، وماريشال، يشعلون الحريق تقريبا فى المائدة باستعاراتهم. [پيدرو لياندرو] إيپوتشى **[Pedro Leandro] Ipuche** يتكلم بصوت عميق وهو رسول مأمون اليد وراسخ القدم، جالبا أسرارا عاجلة من الغابات فى أوروجواى. راموس، القادم حديثا (***) **the Recently-Arrived** والذى يتم إنذاره مسبقا دائما **the Always-Forewarned** يحتل أيضا مكان

(*) المنزل الريفى لجويرالديس وهو نموذج الإطار المكانى لروايته **دون سيجوندو سومبرا** .

(**) فى أغلب الأحيان يتم شرب شاى الماتيه جماعة ، ويجرى تحرير القرعة المجوفة على حلقة من الأصدقاء .

(***) يلعب بورخيس هنا بصفات مركبة بأسلوب ماثيدونيو .

الصدارة، وهناك عصابة من التشيليين الرائعين الذين انقضُّوا عبر أراض رطبة رملية بعيدة، تجتاحـها، أحـيانا ـ ريح سـوداء، "الريـح الـسـوداء" ل كـينتـوس أوراثيـو Quintos Horacio، ذلك الذى يلون السـمـاء. وهناك عـشـرة، عـشـرون، ثلاثون منا يؤمنون بإمكان الفن والصـداقـة. مـا أروع محـادثاتنـا! ومع هذا .... هناك حق مقدس للغاية فى هذا العالم: حقنا فى أن نفشل، وأن نسـير وحـدنا، وأن نعـانى .... وأنا أريد أن أخـبركم أننى أغـادر پروا وأننى أغـادر تاجى الورقى على المشـجب. أكـثر من مـائة من الشوارع فى الحواف تنتظرنى بقمرها وعزلتها وبالجرعة الصغيرة الباقية من الروم. وأعرف أن الرياح التى تهب من سهول الپامپا تنادى ريكاردو وأن جبال كوردوبا {قرطبة} تستدعى برندان. إلى اللقاء أيتها الجبهة المتحدة، وداعا يا شـارع سولدير Ciao Solder، وداعا للجميع. وأنت يا أدلينا Adelina، بتلك الرقة الحامية التى تملكينها، أعطينى معطفى وعصاى، لأننى ذاهب. (١٥)

ومن المستحيل بالطبع إيراد مراجع **كريولية** Criollista أكثر من هذه على صفحة واحدة. وتصل **پروا** إلى نهايتـها، ويكتب بورخيس أحد إعلاناتها الختامـيـة – ويحمل نظرياتها فى الإبداع الأدبى poetics إلى أقصى حدودها بطريقة پارودية تقريبا. ومن الجلى أن نغمة فكاهية تسود فى هذه الرسالة، غير أن من المهم أيضا أن نتساءل عن مدى الحقيقة التى تقولها عن **پروا**. ومرة أخرى تتمثل سمتها الأكثر لفتا للنظر فيما أسـميناه **الكريولية الطليعـيـة** avant-garde criollismo . وعندمـا كتب بورخيس، فى العدد ١ من **پروا**، عن **موشورات** Prismas جونثاليث لانوثا، فقد اعتنى بالتمييز بين نظريات الإبداع الأدبى الأرجنتينية الجديدة والـ **أولترائيسمو** الإسپانية. وكان الاختلاف يكمن فى نسق القراءة (الذى حرَّفه بورخيس كالعادة)، وفى المكان الذى كانت تتم فيه القراءة: تحت "نجوم الضواحى". وإنما هناك، على وجه التحديد، وضع بورخيس عندئذ برنامجه الأدبى:

إننا نؤمن بـأشياء مـختلفة: بأن **الپامپا** مكان مقدس؛ بـأن أول رجل ريـفى هـو رجـل حـقـا وصـدقـا؛ بقـوة الـ **مـاليـبـوس** malevos (المقـاتلين بالسكاكين) ؛ بالسخاء الحلو للضاحية arrabal . ومن بين كل ثروات العالم التى لا تحد فإن ما يخصنا حقا هما الضاحية arrabal **والپامپا** (١٦) .

وكان قد تم نفى التانجو من العالم الذى خلقته "الإرادة الإلهية" فى الضواحى. ولم تستطع الطليعة الكريولية أن تجد نفسها فى موسيقاها وكلمات الأغانى التى كانت لا تزال موصومة بالجريمة أو بيت الدعارة. ولهذا السبب تمحورت إعادة قراءة بورخيس حول كاريجو (السلف الحقيقى لموسيقى التانجو التى ستأتى) وحول الأدب الجاوتشى. كما أنه أبرز الابتكارية الكريولية لدى ماثيدونيو ومن الصحيح دون شك أن مفارقات ماثيدونيو، وأسلوبه الفطن التلميحى conceptismo وصيغ الجمع عنده (*) كانت قريبة النسب بالطابع الابتكارى للـ پيادور payador (الشاعر الفروسى الجوال)، تروبادور troubadour الجاوتشو.

على أن طبعة بورخيس من **الكريولية** لم تكن تمثل البرنامج الوحيد لمجلة **پروا**. وكمجلة "للجبهة المتحدة"، قامت **پروا** بعمل فى "البيداجوجيا" عن طريق نشر مختلف اتجاهات الطليعة الأوروبية. وقد قامت بهذا بصورة رئيسية من خلال سلسلة مقالات طويلة بقلم جيبرمو دى تورّى Guillermo de Torre الذى سوف يتزوج، بعد هذا مباشرة، من الفنانة نورا بورخيس Norah Borges ، أخت لويس بورخيس، التى قامت بإعداد رسومات بعض أعداد **پروا**. ومثل مقالات كثيرة لجويرالديس، كانت مقالات دى تورّى حديثة بصورة موسوعية ولكنْ مكتوبة بنغمة بدت أكاديمية بصورة غريبة فى هذا العالم من كتاب المقالات الأدبية. وإشاراته تفسيرية وتميل إلى إرشاد القارئ عبر مبادئ جمالية جديدة، بدلا من التصوير بقوة لمجال جديد يتألف من أصدقاء وحلفاء. ولأن مقالات جيبرمو دى تورّى تعليمية وإلى حد ما متحذلقة فقد كانت بمثابة **كتيِّب جيب** vademecum تفسيرى، أو بمثابة **دليل** a Baedeeker للأرفف الأدبية. ويوضح العرض الفطن لجويرالديس لكتاب دى تورّى **الآداب الأوروبية الطليعية** *Literaturas europeas de vanguardia* أن الكتاب يختلف فى الأسلوب والذوق عن إنتاج جويرالديس وعن إنتاج بورخيس:

(*) استعمل ماثيدونيو أسماء المعانى abstract nouns فى صيغة الجمع ، وهو استعمال ليس شائعًا جدًا فى اللغة الإسپانية ، غير أنه يمكن أن نجدها فى أغنية "المبارزات" فى قصيدة **مارتن فييرو** .

يُبرز جيبرمو مجموعات وعقائد credos مجموعات، دارسا الشخصيات المعنية داخل هذه الفئات العريضة وتاركا جانبا إلى حد ما الأفراد المنعزلين الذين ليست لهم أهمية سجالية كبيرة جدا. وقد لا يكون هذا معيارا مشتركا من جانب آخرين فضلوا أن يدرسوا الأعمال باعتبارها قبل كل شيء إبداعات أفراد، تاركين جانبا السياق التاريخي للأدب ومركزين على طبيعتها الأدبية بصورة نوعية (١٧) .

وينطوى عرض جويرالديس على التناقض الكلاسيكي بين التاريخ الأدبي والأدب، بين القراءة الجمالية المنتجة والطابع البارد للنقد. والحقيقة أن مقالات جويرالديس نفسه مقالات شخصية للغاية وغير أكاديمية، وهي في العادة تعليقات على الرمزية وما بعد الرمزية الفرنسيتين. وفي أحد هذه المقالات، عن كتاب *A. P. Barnabooth* لفاليرى لاربو، يقدم جويرالديس نظرات نافذة لافتة للنظر إلى الطريقة التي قام بها بتكوين مكتبته الأدبية. وحتى بالنسبة لرجل له خلفية اجتماعية متميزة مثله، كان ذلك مغامرة شاقة. وهذه هي الثيمة الرئيسية للمقال: كيف، في ١٩١٩، أخبره صديق عائد من أوروبا عن كتاب لاربو، الذى لم يحصل عليه إلا بصعوبة كبيرة؛ وكيف أنه أقام بعد ذلك صداقة شخصية وأدبية مع لاربو؛ وكيف وجد أن من الضرورى كسر الحلقة الشريرة **للحداثة**، والإطاحة بهيمنتها الجمالية عن طريق تقديم مبادئ جمالية أخرى، ومناصرة الشعراء الفرنسيين بتفضيلهم على داريو ولوجونيس. وحتى بالنسبة لجويرالديس، اقتضت هذه المهمة إرادة حازمة وكثيرا من التفاني:

> هناك وقت كان يمثل فيه حصول المرء (في بوينوس آيرس) على كتاب، أو حتى على قصيدة، للرمزيين، عملا بطوليا. على أن حفنة من القراء الشباب، بتشجيع من التوجسات التي كانت لدينا، ومدفوعين بعناد ثورى، نجحوا في القيام بهذه الرحلة إلى منطقة محظورة. وفي حالتي أنا، قبل أن يبدأ الناس في الضحك على إنتاجي، اعتدت عليهم يضحكون على اختياراتي للقراءة... ولهذا كان الرمزيون أساتذتنا.
>
> كان رامبو وحيدا إلى حد أن عظمته كانت صاعقة.

وألقى [ستيفان] مالارميه [Stéphane] Malarmé إلينا بأفكار نيرة.

وبدا لنا [جول] لافورج [Jules] Laforgue الشخص الذى كان قبل كل الباقين قد عاش حالة من الجمال الشعرى.

وكان [تريستان] كوربيير [Tristan] Corbière مختلفا إلى حد ما: أدب ضد الأدب، تعبير خارجى عن حساسية شرسة مجروحة بالألم.

وكانت لدينا نسخة واحدة من إيزيدور دوكاس Isidore Ducasse كنا نلقى بها إلى رءوس بعضنا البعض الآخر، ليخيف كل منا الآخر.

أما [پول] كلوديل [Paul] Claudel، و[إميل] ڤيرايران [Emile] Verhaeren، هاتان الشخصيتان الكبيرتان للرمزية الجديدة (دعونا نسميها هكذا) فإنهما لم يأسرانا. الدين، والوطن الأم. لقد أردنا الأدب قبل كل شىء آخر. وكان على الكاتب أن يثبت لنا أن الفن هو لب الحياة (١٨) .

كان هذا هو وضع الأمور قبل ١٩٢٠: عزلة فكرية، كما يوجزها جويرالديس، والبحث عن أدب جديد، يقوم بصورة جوهرية على مبدأ جمالى للتجديد. وكاتبا عن **الثينتيناريو**، كان لوجونيس قد أشبع فضاء الوطنية، وجويرالديس محق فى حدسه بأن هذه التغيرات سوف تؤثر أيضا على النزعة القومية الثقافية. كانت هذه عتبة إرساء أسس أيديولوجيات "الجديد". وكان من الضرورى استيراد كتاب أوروپيين يمكن أن يساعدوا فى الإجابة على الأسئلة التى تطرحها الحركات الجمالية الجديدة والاستقلال المتنامى للفن عن الضوابط الاجتماعية. وقد أدى طابع هذا الاستيراد إلى الصراع مع **الحداثيين**، ولهذا السبب أعطت **پروا** مساحة وقيمة إستراتيجيتين لنشر المؤلفين الأجانب. وكانت هذه المساحة مختلفة اختلافا كبيرا عن القسم الكلاسيكى "الأدب الأوروپى"، الذى كانت **نوسوتروس** تنشره بكفاءة ولكنْ بطريقة إخبارية أكثر منها برنامجية. وقد أحدثت **پروا** قطيعة جذرية مع مثل هذه النزعة التقليدية عن طريق تقديم، ليس أرفف لأحدث المطبوعات، بل بالأحرى لنسق لفهم "الجديد". ولم تعط معلومات بشأن كل المؤلفين أو كل النصوص: بدلا من هذا أعطت الأدب الأوروپى وظيفة جديدة فى سياق طليعة نهر پلاتى.

وفى الفنون البصرية جرى اقتراح هدف مماثل. ومثل **مارتن فييرو**، نظرت **پروا** إلى فنون الجرافيك على أنها مهمة، غير أنها تبنت أسلوبا كان أقل علوّ صوت بكثير من أسلوب **مارتن فييرو**، وأكثر احتفاظا بنغمتها الجادة. وقد استفادت فنون جرافيك فى **پروا** بشدة من النقوش الصغيرة vignettes، عدد كبير منها لنورا لانخى وقليل منها من [پيدرو] فيجارى [Pedro] Figari . ونسخ العدد ٤ رسومات لجوستاڤ كليمت Gustav Klimt . وملأت النقوش الصغيرة المساحات الفارغة فى أسفل الصفحة، واستخدم التوضيب المكانى للمجلة الحروف الطباعية المسبوكة الانسيابية، والمؤطرة بسطور هندسية كانت تتناقض بحدة مع النقوش الصغيرة الزخرفية والزركشات الفنية لمجلة **پروا** فى فترتها الأولى. وعلى هذا النحو كانت المجلة تُرَى فى نفس الإطار الجمالى الذى كانت تقرأ فيه.

وعلاوة على هذا فقد كان الكتاب والفنانون التشكيليون، فى هذه السنوات، قريبين من بعضهم البعض. وقد دافعت مختلف المطبوعات الطليعية ببسالة عن إنتاج الفنانين فيجارى و[إميليو] پيتوريتى [Emilio] Perutti . وفنون الجرافيك أشبه بالترجمة: إنها إيضاح بصرى لوجهة نظر المجلة، من اللحظة التى يقوم فيها القراء لأول مرة بتصفح النص. وقد غيرت **مارتن فييرو** القطع التقليدى للصفحة، فى حين أثبتت **پروا** التزامها بمبادئ حداثة جمالية أكثر اعتدالا. ولم يكن الكتاب الطليعيون يعتقدون أن فنون الجرافيك مساحة مغتصبة يجب ملؤها تماما بالكتابة؛ إنهم لم يكونوا مقتصدين، والواقع أنه لم يكن لديهم سبب ليكونوا كذلك.

وإذا كانت هناك سياسة إزاء فن الجرافيك، فقد كان هناك أيضا تحرك لبدء ما يسميه بورخيس "سياسة لغوية".(١٩) فماذا كانت تعنى هذه السياسة اللغوية؟ ولماذا كانت ضرورية؟ وكان كل من بورخيس وجوئثاليث لانوثا فى هذه السنوات قد قاما بالتجريب فى قواعد الإملاء.(٢٠) وكان بيان – إعلان **پريسما** مكتوبا وفقا للقواعد الجديدة التى سوف يستخدمها بورخيس فى كتبه الأولى. ويمكن النظر إلى الإصلاح الهجائى على أنه يلعب دورا مهمًا فى مشروع الطليعة حتى وإنْ كان كاتبان فقط قد تبنياه بصورة عابرة. ذلك أنه كان ينطوى على قطيعة مع المعايير الأكاديمية وكان يشعل الجدال بين الطليعة وإسپانيا ذلك الجدال الذى اندلع فى **مارتن فييرو**، كما سبق

أن رأينا، عندما كان يجرى اقتراح أن تكون مدريد هى "خط السمت الثقافى" لأمريكا اللاتينية وقد حطم بورخيس هذه الفكرة فى رده على أميريكو كاسترو **Américo Castro**. غير أن الأهم هو واقع أن هذا الهجاء البوينوس آيرسى **porteño** كان دحضا للمعايير اللغوية يُوازى دحض الشعر لمعايير العروض. وكانت له دلالات أيديولوجية وجمالية لأنه كان يمثل – من ناحية فنون الجرافيك – اللغة الشفاهية الحضرية لنهر پلاتى، التى كان يعمل عليها بورخيس فى ذلك الحين. وقد صار فى الحال عملا بارزا معترفا به: كان كافيا أن يراها المرء فى شكلها الجرافيكى. وعلاوة على هذا فإن هذا المشروع قام بتنفيذه كتاب كانوا واثقين بصوتياتهم مثلما كانوا واثقين بأصولهم. ولم يكن لمثل هذا السلوك أن يكون قابلا للتفكير بين القادمين حديثا إلى المشهد الثقافى، الذين كانوا غير واثقين بهجائهم، أو بين أولئك الذين كان اكتساب اللغة بالنسبة لهم عملية حديثة ومؤلمة. وكما فى إنتاج سارمييِنتو فإن إصلاح الهجاء يوتوپى وراديكالى، مما يدل على عمق ومدى تغيرات أخرى فى الأسلوب، والشكل، والعروض. وهو لم يقدم تدوينا قائما على محاكاة اللغة الشفاهية، بل بالأحرى دحضا للمعايير على كل المستويات.

وكانت مشكلة اللغة أساسية بالنسبة للطليعة الأرجنتينية، فى المحل الأول لأنها كانت مشكلة أساسية من مشكلات المجتمع الأوسع: بدت اللغة غير موثوقة ليس لأسباب تتعلق بالنقاء اللغوى الزائد بل لأن بوينوس أيرس كانت قد صارت فى العقود الأخيرة ميناءً حرا للمهاجرين إلى الأرجنتين. وحتى المجال الثقافى كان يتألف من أصوات لا تشارك فى السجل اللغوى، المكتسب على مرّ سنين عديدة، للكريولو القدامى. وكانت هناك تغيرات صرفية صوتية أخرى مزاحمة للمساحة ومفسدة للأدب. وكان بورخيس مجادلا تهكميا فى هذا الجدال مع دعاة النقاء اللغوى، لأنه أيضا عارض، بطريقته الخاصة، **اللونفاردو** (العامية الحضرية) **lunfardo** ، التى نظر إليها على أنها هجين من الضواحى والهجرة إلى الأرجنتين:

> غير أنه من الضرورى أن نميز بين الثروات الخارجية والجوهرية. فالمرء يستعمل التعبير الصحيح اللاتينى **prostituta** (مومس). ويسقط المعجم على

رأسه، مُسْكتا إياه بكلمات مثل meretriz و buscona (*) وسوف يضيف بلطجي الحي كلمات مثل yiro، yiradora، turra، mina، milonga (**). وهذا لا يثبت غنى لغتنا. إنه، بالأحرى، استعراض مبهرج - إذ إن مقلب الزبالة هذا لا يساعد على الإحساس أو التفكير[٢١] .

ويدل هذا النص لبورخيس على استعماله الخاص للغة، أحد الاختراعات العظيمة لتلك الفترة: se le viene encima ("يسقط على رأسه")، le tapa la boca ("يُسْكته"، حرفيا "يُقفل فمه")، farolería ("استعراض مبهرج")، cambalache ("مقلب زبالة") كلها كلمات وتعابير مأخوذة من لغة الحديث الإسپانية لنهر پلاتى. ويقوم بورخيس هنا بإضفاء الطابع الكريولى، وهو أحد أكثر المشروعات الممكنة مخاطرة إذا أخذنا فى الاعتبار المحاولات الرامية إلى خلق الأدب الكريولى الملحوظة من قبل فى الأرجنتين. و"إضفاء الطابع الكريولى" من جانب بورخيس يدفع باستمرار إلى الحدود القصوى: إنه يُدْخل تغييرات معجمية lexical ونحوية syntactical، ولكنه قبل كل شىء يؤثر فى إيقاع نقطة الوقف والجملة. ومن الجلى أنه ليس مشروعا معجميا، لأن بورخيس يتفادى اللونفاردو (العامية الحضرية) والتعبيرات الجاوتشية، ويختار بدلا منها مجموعة من الكلمات ذات خطوط خارجية غير واضحة المعالم، وتعبيرات يمكن الرجوع بها أحيانا إلى الجاوتشية ولكنْ يمكن دائما تقريبا أن نجدها فى لغة حديث الكريولو الحضريين منذ عهد طويل. وهى مجموعة مألوفة وذكورية، ولكنها ليست أبدا عامية أو سوقية.

وتقوم سياسة للغة على أساس الاقتناع بأن هذه اللغة أداة تاريخية ومتغيرة ولهذا يمكن فى آن معا أن تقاوم النسق وأن تقدم قماشة توضع عليها بصمات حساسية وأمة :

(*) كلمتان "أدبيتان" بمعنى بغىّ أو مومس .

(**) كلمات لونفاردو (عامية حضرية) lunfardo بمعنى "المشى فى الشوارع"، "التى تمشى فى الشوارع" ، " التى تستلقى بسهولة" ، "دمية" ، "ميلونجا" (شكل أغنية ورقصة) .

ما أتمنى أن أقوم به هو أن أوقظ لدى كل كاتب إدراك أن الإمكانات الكامنة في اللغات نادرا ما تنغلق. وأن مجدنا وواجبنا جميعا يكمن في مضاعفتها وتنويعها. وكل جيل أدبي واع فهم هذه الحقيقة (٢٢) .

والحقيقة أن الخيال اللغوى تغلغل في هذه الأعمال لبورخيس ووجه قراءاته للأدب الجاوتشي، التي ظهرت في بروا وفيما بعد في سور. وكان ما امتلكه خيالا في مقابل التقاليد المعقدة للحداثيين إزاء الحرفية literalness اللا - إبداعية anti-poetic في لغة الكتاب الإنسانيين اليساريين. وقد قفز هذا الخيال اللغوى إلى الوراء وبالعرض بحرية كان في استطاعة الطليعة فقط إنتاجها: تجاه الجاوتشية، وتجاه التقاليد الكريولية القديمة، وتجاه التغيرات الصرفية للغة الشفاهية البسيطة والتافهة. وعلى هذا النحو منحت طليعة العشرينيات النزعة القومية الثقافية تعريفا شكليا وجماليا جديدا. والحقيقة أن الخيال الأدبي، الذى تحرر أخيرا من الحداثة، أعاد تعريف فضاء الآداب الأرجنتينية.

الهوامش

(١) Néstor Ibarra, *La nueva poesía argentina*, Buenos Aires 1930, pp. 15-16.

(٢) *Ibid.*, p. 21.

(٣) *Poesía*, 1-2, 1933, p. 43.

(٤) *Simplismo: poemas Inventados por Alberto Hidalgo*, Buenos Aires 1925, p. 13.

(٥) Prologue to *La roas blindada* (1936), *quoted in the Horisonte edition, Buenos* Aires 1962.

(٦) *La nueva poesía argentina*, p. 127.

(٧) Vicente Huidobro, *Obras completas,* Santiago de Chile 1964, p. 686. On Huidobro, see George Yúdice, *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*, Buenos Aires 1978.

(٨) *Anatomía de mi Ultra*, text of 1921; quoted in César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles*, Madrid 1967, p. 493.

(٩) .*Proa*, 1, p. 40.

(١٠) *Ibid.*, pp. 4-5.

(١١) يشير راؤول كريسافيو Raúl Crisafio إلى أن: "نظريات الإبداع الأدبى poetics الجديدة كانت تتعارض بعنف مع المجتمع ‹التجارى›. وقد عارضت هذا المجتمع بالاستخدام، فى أكثر من مناسبة، لأفكار ومشاعر كانت ماثلة فى ‹الإصلاح الجامعى› فى ١٩١٨ .... طالبت بتدمير مؤسسات تقليدية وطفيلية بالية وأدانت رضوخ السكان للروتين اليومى والرفض بالتالى لأىّ شىء جديد". "Buedo-Florida e la letterature argentina degli anni venti", *Materiali Critici* (Geneva), 2, 1981, p. 374. وتشير ماريا لويزا باستوس أيضا إلى هذه الآثار الأسلوبية فى إينيثيال: انظر بحثها *Borges ante la Crtíca argentina 1923-1960*, Buenos Aires 1974, pp. 24, 25 and 38.

(١٢) *Proa*, 1, pp. 4-6

(١٣) تعليق غير موقع .Proa, 1, p. 28 على جمعية "أصدقاء الفن " Amigos del Arte.

(١٤) *Proa*, 10, pp. 65-6.

(١٥) رسالة بتاريخ ١ يوليو ١٩٢٥ ومنشورة فى پروا .*Proa*, 15, pp. 26-7

(١٦) "La pampa y el suburbio son dioses", *Proa*, no. 15.

(١٧) *Proa*, 8, p. 15.

(١٨) "Un libro", *Proa*, 3, pp. 35-6.

(١٩) "El idioma infinito", *Proa*, no. 12.

(٢٠) حذف "d" فى نهاية كلمة ؛ استعمال "i" بدلا من "y" فى أدوات العطف وفى نهاية كلمة تحتوى على اجتماع صوتىْ حركة فى النطق a diphthong ؛ استعمال غير منتظم ولكن لا يُراعَى دائما لـ "j" بدلا من "g" .

(٢١) "El idioma infinito", p. 43.

(٢٢) *Ibid.*, p. 46.

المراجع

Dates correspond to first editions.

1923 *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires.
1925 *Luna de enfrente*, Buenos Aires.
1925 *Inquisiciones*, Buenos Aires.
1926 *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires.
1928 *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires.
1929 *Cuaderno San Martín*, Buenos Aires.
1930 *Evaristo Carriego*, Buenos Aires.
1932 *Discusión*, Buenos Aires.
1935 *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires.
1936 *Historia de la eternidad*, Buenos Aires.
1940 *Antología de la literatura fantástica* (with Silvina Ocampo and Adolfo Bioy Casares), Buenos Aires.
1941 *El jardín de los senderos que se bifurcan*, Buenos Aires.
1942 *Seis problemas para don Isidro Parodi* (with A. Bioy Casares), Buenos Aires.
1943 *Poemas 1922–1943*, Buenos Aires.
1944 *Artificios*, Buenos Aires.
1944 *Ficciones (1935-1944)*, Buenos Aires.
1949 *El Aleph*, Buenos Aires.
1951 *La muerte y la brújula*, Buenos Aires.
1952 *Otras inquisiciones*, Buenos Aires.
1953 *El 'Martín Fierro'*, Buenos Aires.
1958 *Poemas (1923-1958)*, Buenos Aires.
1960 *El hacedor*, Buenos Aires.
1963 *El lenguaje de Buenos Aires*, Buenos Aires.
1964 *El otro, el mismo*, Buenos Aires.

1964 *Obra poética (1923-1964)*, Buenos Aires.
1965 *Para las seis cuerdas*, Buenos Aires.
1967 *Crónicas de Bustos Domecq* (with A. Bioy Casares), Buenos Aires.
1969 *Elogio de la sombra*, Buenos Aires.
1970 *El informe de Brodie*, Buenos Aires.
1972 *El oro de los tigres*, Buenos Aires.
1974 *Obras completas, 1923-1972*, Buenos Aires.
1975 *El libro de arena*, Buenos Aires.
1975 *La rosa profunda*, Buenos Aires.
1975 *Prólogos. Con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires.
1976 *La moneda de hierro*, Buenos Aires.
1976 *Cosmogonías*, Buenos Aires.
1977 *Rosa y azul*, Barcelona.
1977 *Historia de la noche*, Buenos Aires.
1978 *El libro de los seres imaginarios*, Buenos Aires.
1979 *Borges oral*, Buenos Aires.
1980 *Siete noches*, Mexico City.
1981 *La cifra*, Buenos Aires.
1982 *Nueve ensayos dantescos*, Madrid.
1985 *Los conjurados*, Madrid.
1986 *Atlas*, Barcelona.
1986 *Textos cautivos* (edited by E. Sacerio Gari and E. Rodriguez Monegal), Barcelona.

English Translations

Publication details are taken from Jason Wilson, *An A to Z of Modern Latin American Literature in English Translation*, Institute of Latin American Studies, London, 1989, pp. 20–22.

Labyrinths: Selected Stories and Other Writings, New York 1962; Harmondsworth 1970.

Ficciones, New York 1962; London, 1962; also published as *Fictions*, London 1965.

Other Inquisitions, Austin (Texas) 1964; New York 1965; London 1973.

Dreamtigers, Univ. of Texas Press: Austin (Texas) 1964; London, 1973.

A Personal Anthology, New York 1967; London 1968.

The Book of Imaginary Beings (with Margarita Guerrero), New York 1969; London, 1970.

The Aleph and Other Stories, 1933–1969, New York 1970; London 1971.

Extraordinary Tales (with Adolfo Bioy Casares), New York 1971; London 1973.

An Introduction to American Literature (with Esther Zemborain de Torres), Lexington (Kentucky) 1971.

Selected Poems (1923–1967), New York 1972; Harmondsworth 1972.

A Universal History of Infamy, New York 1972; London 1973.

Doctor Brodie's Report, New York 1972; Harmondsworth 1974.

The Congress London, 1973.

In Praise of Darkness, New York 1974; London 1975.

Introduction to English Literature (with Maria Esther Vásquez), London 1975.

Chronicles of Bustos Domecq (with Adolfo Bioy Casares), New York 1976; London 1982.

The Gold of the Tigers: Selected Later Poems, New York 1977.

The Book of Sand, New York 1977; London 1979.

Six Problems for Don Isidro Parodi (with Adolfo Bioy Casares), New York 1981; London 1981.

Borges: A Reader. A Selection from the Writings of Jorge Luis Borges, New York 1981.

Evaristo Carriego, New York 1984.

Seven Nights, New York 1984; London 1986.

Atlas (with María Kodama), New York 1985; London 1986.

Selected Works on J.L. Borges

Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid 1968.

—— *Jorge Luis Borges*, New York 1971.

—— *Versiones, inversiones, reversiones*, Madrid 1977.

—— (ed.) *Critical Essays on Jorge Luis Borges*, Boston 1987.

Daniel Balderston, *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*, Buenos Aires 1985.

—— *The Literary Universe of Jorge Luis Borges*, New York 1986.

Ana Maria Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires 1967.

Willis Barnstone, *Borges at Eighty: Conversations*, Bloomington (Indiana) 1982.

Maria Luisa Bastos, *Borges ante la crítica argentina*, Buenos Aires 1974.

Gene Bell-Villada, *Borges and His Fiction: A Guide to His Mind and Art*, Chapel Hill (N. Carolina) 1981.

Harold Bloom, ed., *Jorge Luis Borges*, New York 1986.

Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges*, New York 1970.

Roger Caillois, 'Postface du traducteur', in Jorge Luis Borges, *Histoire de l'infamie/Histoire de l'éternité*, Paris 1964.

Michael Capobianco, 'Mathematics in the "Ficciones" of Jorge Luis Borges', *International Fiction Review*, Winter 1982.

Cleon Wade Capsus, *The Poetry of Jorge Luis Borges*, New Mexico 1964.

Serge Champeau, *Borges et la métaphysique*, Paris 1990.

Georges Charbonnier, *Entretiens avec J.L. Borges*, Paris 1967.

Ronald Christ, *The Narrow Act: Borges' Art of Allusion*, New York 1969.

David Cohen, *An Introduction to Borges' Labyrinths*, Boston 1970.

John Alexander Coleman, 'Notes on Borges and American Literature', *Tri-Quarterly*, no. 25, 1972.

Edgardo Cozarinsky, *Borges y el cine*, Buenos Aires 1974.

Cuarenta inquisiciones sobre Borges, *Revista Iberoamericana*, special issue, vol. 43, no. 100–101, 1977.

Giovanna De Garayalde, *Jorge Luis Borges: Sources and Illumination*, London 1979.

Albert Devran, *Borges et la Kabbale*, Brussels 1967.

Arturo Echevarría, *Lengua y literatura de Borges*, Barcelona 1983.

César Fernández Moreno, *Esquema de Borges*, Buenos Aires 1957.

Osvaldo Ferrari, *Libro de diálogos*, Buenos Aires 1986.
Angel Flores, ed., *Expliquemos a Borges como poeta*, Mexico City 1984.
David William Foster, *Jorge Luis Borges. An Annotated Primary and Secondary Bibliography*, New York 1984.
Zunilda Gertel, *Borges y su retorno a la poesía*, New York 1967.
Gerardo Goloboff, *Leer Borges*, Buenos Aires 1978.
Cristina Grau, *Borges y la arquitectura*, Madrid 1989.
Rafael Gutiérrez Girardot, *Jorge Luis Borges: ensayo de interpretación*, Madrid 1959.
James Irby, 'Borges and the Idea of Utopia', *Books Abroad*, vol. 45, no. 3, 1971.
—— 'Introduction', *Labyrinths*, Harmondsworth 1970.
—— *The Structure of the Stories of J.L. Borges*, Michigan 1963.
James Irby, Napoleón Murat, Carlos Peralta, *Encuentro con Borges*, Buenos Aires 1968.
Alicia Jurado, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires 1964.
John King, '"A Curiously Colonial Performance": The Eccentric Vision of V.S. Naipaul and J.L. Borges', *The Yearbook of English Studies*, vol. 13, 1983.
L'Herne, special issue on Jorge Luis Borges, Paris 1964.
Robert Lima, ed., *Borges the Labyrinth Maker*, New York 1965.
Gabriela Massuh, *Borges: una estética del silencio*, Buenos Aires 1980.
Blas Matamoro, *Jorge Luis Borges o el juego trascendente*, Buenos Aires 1980.
Jean de Milleret, *Entretiens avec J.L. Borges*, Paris 1967.
Sylvia Molloy, *Las letras de Borges*, Buenos Aires 1979.
Juan Nuño, *La filosofía de Borges*, Mexico City 1987.
Victoria Ocampo, *Diálogo con Borges*, Buenos Aires 1969.
Roberto Paoli, *Borges. Percorsi di significato*, Florence 1977.
Alberto Julián Pérez, *Poética de la prosa de J.L. Borges*, Madrid 1986.
Enrique Pezzoni, *El texto y sus voces*, Buenos Aires 1989.
Adolfo Prieto, *Borges y la nueva generación*, Buenos Aires 1954.
—— *Prose for Borges*, Evanston (Illinois) 1974.
Jaime Rest, *El laberinto del universo*, Buenos Aires 1976.
Emir Rodriguez Monegal, *Borges: hacia una interpretación*, Madrid 1976.
—— *Borges par lui-même*, Paris 1970.
—— *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*, New York 1978.
Martin Stabb, *Jorge Luis Borges*, New York 1970.
Saúl Sosnowski, *Borges y la cábala: la búsqueda del verbo*, Buenos Aires 1976.

John Sturrock, *Paper Tigers: The Ideal Fictions of Jorge Luis Borges*, Oxford 1977.
María Esther Vázquez, *Borges: imágenes, memorias, diálogos*, Caracas 1977.
Cesco Vian, *Invito alla lettura di Jorge Luis Borges*, Milan 1980.
Carter Wheelock, *The Mythmaker: A Study of Motif and Symbol in the Short Stories of Jorge Luis Borges*, Austin (Texas) 1969.
Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona 1971.

المؤلفة فى سطور :

بياتريث سارلو

أستاذة الأدب الأرجنتينى بجامعة بوينوس آيرس. عملت أستاذة زائرة فى العديد من الجامعات فى الولايات المتحدة، ثم أستاذة كرسى سيمون بوليڤار للدراسات الأمريكية اللاتينية بجامعة كامبردج. تدير المجلة الثقافية "وجهة نظر" ، منذ ١٩٧٨ ، وهى أهم مجلة للنظرية الاشتراكية فى الأرجنتين. ألفت العديد من الكتب والأبحاث والمقالات البالغة الأهمية عن الأدب الأرجنتينى والثقافة الأرجنتينية.

المترجم فى سطور :

خليل كلفت

كاتب ومترجم مصرى. كتب العديد من مقالات النقد الأدبى وقليلا جدا من القصص القصيرة فى النصف الثانى من الستينيات. وفى النصف الثانى من السبعينيات كتب (باسم قلم) العديد من المقالات والكتب فى مختلف مجالات السياسة المصرية والعربية والعالمية والمسألة الزراعية فى مصر ومسألة القومية العربية وغيرها. يعمل منذ بداية الثمانينيات فى مجال إعداد المعاجم والترجمة عن الإنجليزية والفرنسية حيث ترجم العديد من الكتب فى مجالات الأدب والنقد الأدبى والسياسة والفكر، كما نشر العديد من المقالات والدراسات السياسية والثقافية واللغوية. صدرت له مؤخرا (بالاشتراك مع على كلفت) ترجمة لكتاب "عالم جديد" لمؤلفَيْه فيديريكو مايور و جيروم بانديه.

المشروع القومى للترجمة

المشـروع القومـى للترجمـة مشـروع تنميـة ثقافيـة بالدرجـة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التـوازن بين المعـارف الإنسـانيـة فى المجـالات العلمـيـة والفنيـة والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنبًا إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستـعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١	اللغة العليا	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢	الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣	التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤	كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥	ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦	اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧	العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨	مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩	التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠	خطاب الحكاية	چيرار چينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١	مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢	طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣	ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤	التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥	الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦	أثينة السوداء (جـ١)	مارتن برنال	ت: بإشراف: أحمد عتمان
١٧	مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩	الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠	قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
٢١	خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢	مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣	تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤	ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥	مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦	دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧	التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨	رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنة
٢٩	الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠	الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢	الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤	الرواية العربية	روجر ألن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥	الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت
٣٦	نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم

٣٨	نقد الحداثة	ألن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩	الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠	قصائد حب	أن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد وإبراهيم فتحي ومحمود ماجد
٤٢	عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣	اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدى أخريف
٤٤	بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلي	ت : مارلين تادرس
٤٥	التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتي
٤٩	الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثماني الميلود ويوسف الأنطكي
٥١	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستي	ت : محمد أبو العطا
٥٢	العلاج النفسى التدعيمى	ب. نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفي فطيم وعادل دمرداش
٥٣	الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسي سعد الدين
٥٤	المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥	ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩	المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠	التصميم والشكل	جوهانز إيتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢	لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤	برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧	مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨	نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩	العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١	السيدة لا تصلح إلا الرمى	داريو فو	ت : حسين محمود
٧٢	السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣	نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش

٧٦	جاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٣)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢	مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣	مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤	موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦	طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧	نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩	الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠	وسم السيف	ميجل دى ثربانتس	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢	اساليب ومضامين المسرح الإسبانوامريكى المعاصر	كارلوس ميجيل	ت : نادية جمال الدين
٩٣	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤	الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥	مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد عبد اللطيف
٩٦	ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نخبة	ت : أشرف الصباغ
٩٩	تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١	النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢	السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣	قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤	أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥	مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦	الأدب الأندلسى	ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعدور
١٠٧	صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩	حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠	النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١	المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣	راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان

١١٤	مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥	غرفة تخص المرء وحده	فرجينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦	امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧	المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨	النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩	النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت بإشراف: رءوف عباس
١٢٠	الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١	الدليل الصغيرعن الكاتبات العربيات	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢	نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣	الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نينل ألكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤	الفجر الكاذب	جون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥	التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحة الخولى
١٢٦	فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧	إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨	الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩	الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠	الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١	مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢	ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣	الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤	تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥	المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦	فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧	مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	جوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨	عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩	پارسيڤال	ريشارد ڤاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠	حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١	اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢	الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣	قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤	صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان
١٤٥	موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦	الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبدالرءوف البمبى
١٤٧	خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبدالغفار مكاوى
١٤٨	القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم منوفى
١٤٩	النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠	التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت : منيرة كروان
١٥١	هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢	عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	ت : محمد محمد الخطابى

١٥٣	غرام الفراعنة	فيولين فاتويك	ت : فاطمة عبدالله محمود
١٥٤	مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥	الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦	المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧	خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبدالعزيز بقوش
١٥٨	هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩	الإيديولوچية	ديڤيد هوكس	ت: إبراهيم فتحى
١٦٠	آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت: حسين بيومى
١٦١	من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت: زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢	تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيوى	ت: صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣	موسوعة علم الاجتماع	جوردن مارشال	ت بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤	شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت: نبيل سعد
١٦٥	حكايات الثعلب	أ. ن أفانا سيفا	ت: سهير المصادفة
١٦٦	العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	ت: محمد محمود أبو غدير
١٦٧	فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت: شكرى محمد عياد
١٦٨	دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت: شكرى محمد عياد
١٦٩	إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت: شكرى محمد عياد
١٧٠	الطريق	ميغيل دليبيس	ت: بسام ياسين رشيد
١٧١	وضع حد	فرانك بيجو	ت: هدى حسين
١٧٢	حجر الشمس	مختارات	ت: محمد محمد الخطابى
١٧٣	معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	ت:إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤	صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت: أحمد محمود
١٧٥	التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو ڤيلشس	ت: وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت: جلال البنا
١٧٧	أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	ت: حصة إبراهيم المنيف
١٧٨	مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت: محمد حمدى إبراهيم
١٧٩	حكايات أيسوب	أيسوب	ت: إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠	قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت: سليم عبد الأمير حمدان
١٨١	النقد الأدبى الأمريكى	ڤنسنت ب. ليتش	ت: محمد يحيى
١٨٢	العنف والنبوءة	و.ب. ييتس	ت: ياسين طه حافظ
١٨٣	چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	ت: فتحى العشرى
١٨٤	القاهرة... حالمة لا تنام	هانز إبندورڤر	ت: دسوقى سعيد
١٨٥	أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت: عبد الوهاب علوب
١٨٦	معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	ت:إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧	الأرضة	بُزرج علوى	ت:محمد علاء الدين منصور
١٨٨	موت الأدب	ألفين كرنان	ت:بدر الديب
١٨٩	العمى والبصيرة	پول دى مان	ت:سعيد الغانمى
١٩٠	محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت:محسن سيد فرجانى
١٩١	الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت: مصطفى حجازى السيد

١٩٢	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١)	زين العابدين المراغى	ت:محمود سلامة علاوى
١٩٣	عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت:محمد عبد الواحد محمد
١٩٤	مختارات من النقد الأنجلو-أمريكي	مجموعة من النقاد	ت: ماهر شفيق فريد
١٩٥	شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت:محمد علاء الدين منصور
١٩٦	المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت:أشرف الصباغ
١٩٧	الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت: جلال السعيد الحفناوى
١٩٨	الاتصال الجماهيرى	ادوين إمرى وآخرون	ت:إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩	تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت: جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠	ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت: فخرى لبيب
٢٠١	الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت: أحمد الأنصارى
٢٠٢	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤)	رينيه ويليك	ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣	الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت: جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤	تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت: أحمد محمود هويدى
٢٠٥	الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	ت: أحمد مستجير
٢٠٦	الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت: على يوسف على
٢٠٧	ليل أفريقى	رامون خوتاسندير	ت: محمد أبو العطا
٢٠٨	شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت: محمد أحمد صالح
٢٠٩	السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت: أشرف الصباغ
٢١٠	مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت: يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١	فردينان دوسوسير	جوناثان كللر	ت: محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢	قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت: يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣	مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	ت: سيد أحمد على الناصرى
٢١٤	قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت: محمد محمود محى الدين
٢١٥	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغى	ت: محمود سلامة علاوى
٢١٦	جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت: أشرف الصباغ
٢١٧	مسرحيتان طليعيتان	ص. بيكيت	ت: نادية البنهاوى
٢١٨	لعبة الحجلة (رايولا)	خوليو كورتازار	ت: على إبراهيم منوفى
٢١٩	بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت: طلعت الشايب
٢٢٠	الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت: على يوسف على
٢٢١	شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت: رفعت سلام
٢٢٢	فرانز كافكا	رونالد جراى	ت: نسيم مجلى
٢٢٣	العلم فى مجتمع حر	بول فيرابند	ت: السيد محمد نفادى
٢٢٤	دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت: منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥	حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت: السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦	أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت: طاهر محمد على البربرى
٢٢٧	المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى ماريديا ديف بوركى	ت: السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت:مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩	مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	ت: أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠	عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت: مصطفى إبراهيم فهمى

٢٣١	الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	ت: جمال عبدالرحمن
٢٣٢	ما بعد المعلومات	توم ستينر	ت: مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣	فكرة الاضمحلال	آرثر هومان	ت: طلعت الشايب
٢٣٤	الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت: فؤاد محمد عكود
٢٣٥	ديوان شمس تبريزى (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومى	ت: إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦	الولاية	ميشيل تود	ت: أحمد الطيب
٢٣٧	مصر أرض الوادى	روبين فيرين	ت: عنايات حسين طلعت
٢٣٨	العولمة والتحرير	الانكتاد	ت: ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩	العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلارافر - رايوخ	ت: نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت: صلاح عبدالعزيز محجوب
٢٤١	فى انتظار البرابرة	ج . م كويتز	ت: ابتسام عبدالله سعيد
٢٤٢	سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت: صبرى محمد حسن عبدالنبى
٢٤٣	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفى بروفنسال	ت: على عبدالروف اليمبى
٢٤٤	الغليان	لاورا إسكيبيل	ت: نادية جمال الدين محمد
٢٤٥	نساء مقاتلات	إليزابيتا آديس	ت: توفيق على منصور
٢٤٦	مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركث	ت: على إبراهيم منوفى
٢٤٧	الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر إرمبريست	ت: محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨	حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت: عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩	لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت: رفعت سلام
٢٥٠	علم اجتماع العلوم	دومنيك فينيك	ت: ماجدة محسن أباظة
٢٥١	موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردن مارشال	ت: بإشراف: محمد الجوهرى
٢٥٢	رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت: على بدران
٢٥٣	تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	ت: حسن بيومى
٢٥٤	الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت: إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥	أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت: إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦	ديكارت	ديف روبنسون وكريس جرات	ت: إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧	تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت: محمود سيد أحمد
٢٥٨	الغجر	سير أنجوس فريزر	ت: عُبادة كُحيلة
٢٥٩	مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	اقلام مختلفة	ت: فاروجان كازانجيان
٢٦٠	موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردن مارشال	ت بإشراف: محمد الجوهرى
٢٦١	رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت: إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢	مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	ت: محمد أبو العطا
٢٦٣	الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	ت: على يوسف على
٢٦٤	إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	ت: لويس عوض
٢٦٥	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت: لويس عوض
٢٦٦	مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت: عادل عبدالمنعم سويلم
٢٦٧	فن الرواية	ميلان كونديرا	ت: بدر الدين عرودكى
٢٦٨	ديوان شمس تبريزى (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومى	ت: إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩	وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم جيفور بالجريف	ت: صبرى محمد حسن

٢٧٠ وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢) وليم جيفورد بالجريف ت: صبرى محمد حسن
٢٧١ الحضارة الغربية توماس سى. باترسون ت: شوقى جلال
٢٧٢ الأديرة الأثرية فى مصر س. س والترز ت: إبراهيم سلامة
٢٧٣ الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط جوان أر. لوك ت: عنان الشهاوى
٢٧٤ السيدة باربارا رومولو جلاجوس ت: محمود على مكى
٢٧٥ ت. س إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً أقلام مختلفة ت: ماهر شفيق فريد
٢٧٦ فنون السينما فرانك جوتيران ت: عبد القادر التلمسانى
٢٧٧ الچينات: الصراع من أجل الحياة. بريان فورد ت: أحمد فوزى
٢٧٨ البدايات إسحق عظيموف ت: ظريف عبدالله
٢٧٩ الحرب الباردة الثقافية ف.س. سوندرز ت: طلعت الشايب
٢٨٠ من الأدب الهندى الحديث والمعاصر بريم شند وآخرون ت: سمير عبدالحميد
٢٨١ الفردوس الأعلى مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى ت: جلال الحفناوى
٢٨٢ طبيعة العلم غير الطبيعية لويس ولبيرت ت: سمير حنا صادق
٢٨٣ السهل يحترق خوان رولفو ت: على البمبى
٢٨٤ هرقل مجنوناً يوريبيدس ت: أحمد عثمان
٢٨٥ رحلة الخواجة حسن نظامى حسن نظامى ت: سمير عبد الحميد
٢٨٦ سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢) زين العابدين المراغى ت: محمود سلامة علاوى
٢٨٧ الثقافة والعولمة والنظام العالمى انتونى كنج ت: محمد يحيى وآخرون
٢٨٨ الفن الروائى ديفيد لودج ت: ماهر البطوطى
٢٨٩ ديوان منجوهرى الدامغانى أبو نجم أحمد بن قوص ت: محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠ علم اللغة والترجمة جورج مونان ت: أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١) فرانشسكو رويس رامون ت: السيد عبد الظاهر
٢٩٢ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢) فرانشسكو رويس رامون ت: السيد عبد الظاهر
٢٩٣ مقدمة للأدب العربى روجر آلن ت: نخبة من المترجمين
٢٩٤ فن الشعر بوالو ت: رجاء ياقوت صالح
٢٩٥ سلطان الأسطورة جوزيف كامبل ت: بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦ مكبث وليم شكسبير ت: محمد مصطفى بدوى
٢٩٧ فن النحو بين اليونانية والسريانية ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوانى ت: ماجدة محمد أنور
٢٩٨ مأساة العبيد أبو بكر تفاوابليوه ت: مصطفى حجازى السيد
٢٩٩ ثورة فى التكنولوجيا الحيوية جين ل. ماركس ت: هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠ أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١) لويس عوض ت: جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١ أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢) لويس عوض ت: جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢ فنجنشتين جون هيتون وجودى جروفز ت: إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣ بوذا جين هوب وبورن فان لون ت: إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤ ماركس ريوس ت: إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥ الجلد كروزيو مالابارته ت: صلاح عبد الصبور
٣٠٦ الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ چان فرانسوا ليوتار ت: نبيل سعد
٣٠٧ الشعور ديفيد بابينو ت: محمود محمد أحمد
٣٠٨ علم الوراثة ستيف جونز ت: ممدوح عبد المنعم أحمد

العنوان	المؤلف	المترجم
٣٠٩ الذهن والمخ	أنجوس جيلاتي	ت: جمال الجزيرى
٣١٠ يونج	ناجي هيد	ت: محيى الدين محمد حسن
٣١١ مقال فى المنهج الفلسفى	كولنجوود	ت: فاطمة إسماعيل
٣١٢ روح الشعب الأسود	وليم دى بويز	ت:أسعد حليم
٣١٣ أمثال فلسطينية	خايير بيان	ت: عبدالله الجعيدى
٣١٤ الفن كعدم	جينس مينيك	ت: هويدا السباعى
٣١٥ جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو	ت: كاميليا صبحى
٣١٦ محاكمة سقراط	أ.ف. ستون	ت: نسيم مجلى
٣١٧ بلا غد	شير لايموفا- زنيكين	ت: أشرف الصباغ
٣١٨ الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	نخبة	ت: أشرف الصباغ
٣١٩ صور دريدا	جايتر ياسبيفاك وكرستوفر نوريس	ت: حسام نايل
٣٢٠ لمعة السراج فى حضرة التاج	مؤلف مجهول	ت: محمد علاء الدين منصور
٣٢١ تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليفى برو فنسال	ت: نخبة من المترجمين
٣٢٢ وجهات غربية حديثة فى تاريخ الفن	دبليو بوجين كلينباور	ت: خالد مفلح حمزة
٣٢٣ فن الساتورا	تراث يونانى قديم	ت: هانم سليمان
٣٢٤ اللعب بالنار	أشرف أسدى	ت: محمود سلامة علاوى
٣٢٥ عالم الآثار	فيليب بوسان	ت: كرستين يوسف
٣٢٦ المعرفة والمصلحة	جورجين هابرماس	ت: حسن صقر
٣٢٧ مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	ت: توفيق على منصور
٣٢٨ يوسف وزليخا	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت: عبد العزيز بقوش
٣٢٩ رسائل عيد الميلاد	تد هيوز	ت: محمد عيد إبراهيم
٣٣٠ كل شىء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	ت: سامى صلاح
٣٣١ عندما جاء السردين	ستيفن جراى	ت: سامية دياب
٣٣٢ القصة القصيرة فى إسبانيا	نخبة	ت: على إبراهيم منوفى
٣٣٣ الإسلام فى بريطانيا	نبيل مطر	ت: بكر عباس
٣٣٤ لقطات من المستقبل	آرثر.س كلارك	ت: مصطفى فهمى
٣٣٥ عصر الشك	ناتالى ساروت	ت: فتحى العشرى
٣٣٦ متون الأهرام	نصوص قديمة	ت: حسن صابر
٣٣٧ فلسفة الولاء	جوزايا رويس	ت: أحمد الأنصارى
٣٣٨ نظرات حائرة (وقصص أخرى من الهند)	نخبة	ت: جلال السعيد الحفناوى
٣٣٩ تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	على أصغر حكمت	ت: محمد علاء الدين منصور
٣٤٠ اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربيروجلو	ت: فخرى لبيب
٣٤١ قصائد من رلكه	راينر ماريا رلكه	ت: حسن حلمى
٣٤٢ سلامان وأبسال	نور الدين عبدالرحمن بن أحمد	ت: عبد العزيز بقوش
٣٤٣ العالم البرجوازى الزائل	نادين جورديمر	ت: سمير عبد ربه
٣٤٤ الموت فى الشمس	بيتر بلانجوه	ت: سمير عبد ربه
٣٤٥ الركض خلف الزمن	بونه ندائى	ت: يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦ سحر مصر	رشاد رشدى	ت: جمال الجزيرى
٣٤٧ الصبية الطائشون	جان كوكتو	ت: بكر الحلو

٢٤٨ المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	ت: عبدالله أحمد إبراهيم
٢٤٩ دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدرون وآخرون	ت: أحمد عمر شاهين
٢٥٠ بانوراما الحياة السياحية	أقلام مختلفة	ت: عطية شحاتة
٢٥١ مبادئ المنطق	جوزايا رويس	ت: أحمد الانصارى
٢٥٢ قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	ت: نعيم عطية
٢٥٣ الفن الإسلامى فى الأندلس (الزخرفة الهندسية)	باسيليو بابون مالدوناند	ت: على إبراهيم منوفى
٢٥٤ الفن الإسلامى فى الأندلس (الزخرفة النباتية)	باسيليو بابون مالدوناند	ت: على إبراهيم منوفى
٢٥٥ التيارات السياسية فى إيران	حجت مرتضى	ت: محمود سلامة علاوى
٢٥٦ الميراث المر	بول سالم	ت: بدر الرفاعى
٢٥٧ متون هيرميس	نصوص قديمة	ت: عمر الفاروق عمر
٢٥٨ أمثال الهوسا العامية	نخبة	ت: مصطفى حجازى السيد
٢٥٩ محاورات بارمنيدس	أفلاطون	ت: حبيب الشارونى
٢٦٠ أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ت: ليلى الشربينى
٢٦١ التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	ت: عاطف معتمد وآمال شاور
٢٦٢ تلميذ بابنبرج	هاينرش شبورال	ت: سيد أحمد فتح الله
٢٦٣ حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	ت: صبرى محمد حسن
٢٦٤ حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	ت: نجلاء أبو عجاج
٢٦٥ سأم باريس	شارل بودلير	ت: محمد أحمد حمد
٢٦٦ نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	ت: مصطفى محمود محمد
٢٦٧ القلم الجرىء	نخبة	ت: البرّاق عبدالهادى رضا
٢٦٨ المصطلح السردى	جيرالد برنس	ت: عابد خزندار
٢٦٩ المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	ت: فوزية العشماوى
٢٧٠ الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	ت: فاطمة عبدالله محمود
٢٧١ المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	ت: عبدالله أحمد إبراهيم
٢٧٢ عاش الشباب	وانغ مينغ	ت: وحيد السعيد عبدالحميد
٢٧٣ كيف تعد رسالة دكتوراه	أمبرتو إيكو	ت: على إبراهيم منوفى
٢٧٤ اليوم السادس	أندريه شديد	ت: حمادة إبراهيم
٢٧٥ الخلود	ميلان كونديرا	ت: خالد أبو اليزيد
٢٧٦ الغضب وأحلام السنين	نخبة	ت: إدوار الخراط
٢٧٧ تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	على أصغر حكمت	ت: محمد علاء الدين منصور
٢٧٨ المسافر	محمد إقبال	ت: يوسف عبدالفتاح فرج
٢٧٩ ملك فى الحديقة	سنيل باث	ت: جمال عبدالرحمن
٢٨٠ حديث عن الخسارة	جونتر جراس	ت: شيرين عبدالسلام
٢٨١ أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	ت: رانيا إبراهيم يوسف
٢٨٢ تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	ت: أحمد محمد نادى
٢٨٣ هدية الحجاز	محمد إقبال	ت: سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨٤ القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	ت: إيزابيل كمال
٢٨٥ مشترى العشق	محمد على بهزادراد	ت: يوسف عبدالفتاح فرج
٢٨٦ دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ت: ريهام حسين إبراهيم

٣٨٧ أغنيات وسوناتات	چون دن	ت: بهاء چاهين
٣٨٨ مواعظ سعدى الشيرازى	سعدى الشيرازى	ت: محمد علاء الدين منصور
٣٨٩ من الأدب الباكستانى المعاصر	نخبة	ت: سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٩٠ الأرشيفات والمدن الكبرى	نخبة	ت: عثمان مصطفى عثمان
٣٩١ الحافلة الليلكية	مايف بينشى	ت: منى الدروبى
٣٩٢ مقامات ورسائل أندلسية	نخبة	ت: عبداللطيف عبدالحليم
٣٩٣ فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	ت: زينب محمود الخضيرى
٣٩٤ القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	ت: هاشم أحمد محمد
٣٩٥ آلام سياوش	إسماعيل فصيح	ت: سليم حمدان
٣٩٦ الساڤاك	تقى نجارى راد	ت: محمود سلامة علاوى
٣٩٧ نيتشه	لورانس جين	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٨ سارتر	فيليب تودى	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٩ كامى	ديفيد ميروفتس	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠ مومو	مشيائيل إنده	ت: باهر الجوهرى
٤٠١ الرياضيات	زيادون ساردر	ت: ممدوح عبد المنعم
٤٠٢ هوكنج	ج. ب. ماك ايفوى	ت: ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣ ربة المطر والملابس تصنع الناس	تودور شتورم	ت: عماد حسن بكر
٤٠٤ تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ت: ظبية خميس
٤٠٥ إيزابيل	أندريه جيد	ت: حمادة إبراهيم
٤٠٦ المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	ت: جمال عبد الرحمن
٤٠٧ الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	أقلام مختلفة	ت: طلعت شاهين
٤٠٨ معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	ت: عنان الشهاوى
٤٠٩ انتصار السعادة	برتراند راسل	ت: إلهامى عمارة
٤١٠ خلاصة القرن	كارل بوبر	ت: الزواوى بغورة
٤١١ همس من الماضى	جينيفر أكرمان	ت: أحمد مستجير
٤١٢ تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)	ليفى بروفنسال	ت: نخبة
٤١٣ أغنيات المنفى	ناظم حكمت	ت: محمد البخارى
٤١٤ الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	ت: أمل الصبان
٤١٥ صورة كوكب	فريدريش دورنيمات	ت: أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦ مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	ت: مصطفى بدوى
٤١٧ تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥)	رينيه ويليك	ت: مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨ سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	جين هاثواى	ت: عبد الرحمن الشيخ
٤١٩ العصر الذهبى للإسكندرية	جون مايو	ت: نسيم مجلى
٤٢٠ مكرو ميجاس	فولتير	ت: الطيب بن رجب
٤٢١ الولاء والقيادة	روى متحدة	ت: أشرف محمد كيلانى
٤٢٢ رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١)	نخبة	ت: عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣ إسراءات الرجل الطيف	نخبة	ت: وحيد النقاش
٤٢٤ لوائح الحق ولوامع العشق	نور الدين عبدالرحمن الجامى	ت: محمد علاء الدين منصور
٤٢٥ من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	ت: محمودد سلامة علاوى

٤٢٦	الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	ت: محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧	بانديراس الطاغية	باى إنكلان	ت: ثريا شلبى
٤٢٨	الخزانة الخفية	محمد هوتك	ت: محمد أمان صافى
٤٢٩	هيجل	ليود سبنسر وأندرزجى كروز	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠	كانط	كريستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١	فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢	ماكيافللى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣	جويس	ديفيد نوريس وكارل فلنت	ت: حمدى الجابرى
٤٣٤	الرومانسية	دونكان هيث وجودى بورهام	ت: عصام حجازى
٤٣٥	توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ت: ناجى رشوان
٤٣٦	تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧	رحالة هندى فى بلاد الشرق	شبلى النعمانى	ت: جلال السعيد الحفناوى
٤٣٨	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	ت: عايدة سيف الدولة
٤٣٩	موت المرابى	صدر الدين عينى	ت: محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠	قواعد اللهجات العربية	كرستن بروستاد	ت: محمد طارق الشرقاوى
٤٤١	رب الأشياء الصغيرة	أروينداتى روى	ت: فخرى لبيب
٤٤٢	حتشبسوت (المرأة الفرعونية)	فوزية أسعد	ت: ماهر جويجاتى
٤٤٣	اللغة العربية	كيس فرستيغ	ت: محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	ت: صالح علمانى
٤٤٥	حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	ت: محمد محمد يونس
٤٤٦	التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	ت: أحمد محمود
٤٤٧	نظرية الكم	ج. ب. ماك إيفوى	ت: ممدوح عبدالمنعم
٤٤٨	علم نفس التطور	ديلان إيفانز وأوسكار زاريت	ت: ممدوح عبدالمنعم
٤٤٩	الحركة النسائية	نخبة	ت: جمال الجزيرى
٤٥٠	ما بعد الحركة النسائية	صوفيا فوكا وريبيكا رايت	ت: جمال الجزيرى
٤٥١	الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وبورن فان لون	ت: إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢	لينين والثورة الروسية	ريتشارد إيجناترى وأوسكار زاريت	ت: محيى الدين مزيد
٤٥٣	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	ت: حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤	خمسون عامًا من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	ت: سوزان خليل
٤٥٥	تاريخ الفلسفة الحديثة (مج٥)	فردريك كوبلستون	ت: محمود سيد أحمد
٤٥٦	لا تنسنى	مريم جعفرى	ت: هويدا عزت محمد
٤٥٧	النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان مولر أوكين	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨	الموريسكيون الأندلسيون	خوليو كارو باروخا	ت: جمال عبد الرحمن
٤٥٩	نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	ت: جلال البنا
٤٦٠	الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١	لكان	داريان ليدر وجودى جروفز	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢	طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	ت: عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣	الدولة المارقة	ويليام بلوم	ت: كمال السيد
٤٦٤	ديمقراطية القلة	ميكائيل بارنتى	ت: حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥	قصص اليهود	لويس جنزبرج	ت: جمال الرفاعى
٤٦٦	حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	ت: فاطمة محمود

الرقم	العنوان	المؤلف	المترجم
٤٦٧	التفكير السياسى	ستيفين ديلو	ت: ربيع وهبة
٤٦٨	روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	ت: أحمد الأنصارى
٤٦٩	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	ت: مجدى عبدالرازق
٤٧٠	الأراضى والجودة البيئية	نخبة	ت: محمد السيد الننة
٤٧١	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢)	نخبة	ت: عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢	دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	ت: سليمان العطار
٤٧٣	دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	ت: سليمان العطار
٤٧٤	الأدب والنسوية	بام موريس	ت: سهام عبدالسلام
٤٧٥	صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	ت: عادل هلال عنانى
٤٧٦	أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى	ماريلين بوث	ت: سحر توفيق
٤٧٧	تاريخ الصين	هيلدا هوخام	ت: أشرف كيلانى
٤٧٨	الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	ت: عبد العزيز حمدى
٤٧٩	المقهـــى (مسرحية صينية)	لاوشه	ت: عبد العزيز حمدى
٤٨٠	تساى ون جى (مسرحية صينية)	كو مو روا	ت: عبد العزيز حمدى
٤٨١	عباءة النبى	روى متحدة	ت: رضوان السيد
٤٨٢	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	ت: فاطمة محمود
٤٨٣	النسوية وما بعد النسوية	سارة جامبل	ت: أحمد الشامى
٤٨٤	جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	ت: رشيد بنحدو
٤٨٥	التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	ت: سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦	الذاكرة الحضارية	يان أسمن	ت: عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد آبادى	ت: سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨	الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	ت: سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩	هُسرل: الفلسفة علمًا دقيقًا	هُسرل	ت: محمود رجب
٤٩٠	أسمار البيغاء	محمد قادرى	ت: عبد الوهاب علوب
٤٩١	نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	ت: سمير عبد ربه
٤٩٢	محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارجيت	ت: محمد رفعت عواد
٤٩٣	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	ت: محمد صالح الضالع
٤٩٤	كتاب الموتى (الخروج فى النهار)	نصوص مصرية قديمة	ت: شريف الصيفى
٤٩٥	اللوبى	إدوارد تيفان	ت: حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١)	إكوادو بانولى	ت: نخبة
٤٩٧	العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلىّ	ت: مصطفى رياض
٤٩٨	النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	ت: أحمد على بدوى
٤٩٩	تقاطعات: الأمة والمجتمع والجنس	نخبة	ت: فيصل بن خضراء
٥٠٠	فى طفولتى (دراسة فى السيرة الذاتية العربية)	تيتز رووكى	ت: طلعت الشايب
٥٠١	تاريخ النساء فى الغرب	أرثر جولد هامر	ت: سحر فراج
٥٠٢	أصوات بديلة	هدى الصدّة	ت: هالة كمال
٥٠٣	مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة	ت: محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤	كتابات أساسية (جـ١)	مارتن هايدجر	ت: إسماعيل المصدق
٥٠٥	كتابات أساسية (جـ٢)	مارتن هايدجر	ت: إسماعيل المصدق

٥٠٦	ربما كان قديساً	آن تيلر	ت: عبدالحميد فهمى الجمال
٥٠٧	سيدة الماضى الجميل	بيتر شيفر	ت: شوقى فهيم
٥٠٨	المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبدالباقى جلبنارلى	ت: عبدالله أحمد إبراهيم
٥٠٩	الفقر والإحسان فى عهد سلاطين المماليك	آدم صبرة	ت: قاسم عبده قاسم
٥١٠	الأرملة الماكرة	كارلو جولدونى	ت: عبدالرازق عيد
٥١١	كوكب مرقّع	آن تيلر	ت: عبدالحميد فهمى الجمال
٥١٢	كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	ت: جمال عبد الناصر
٥١٣	العلم الجسور	تيد أنتون	ت: مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤	مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كولر	ت: مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥	من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى دوجلاس	ت: فدوى مالطى دوجلاس
٥١٦	إرادة الإنسان فى شفاء الإدمان	أرنولد واشنطون ودونا باوندى	ت: صبرى محمد حسن
٥١٧	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	ت: سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	ت: هاشم أحمد محمد
٥١٩	محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	ت: أحمد الأنصارى
٥٢٠	الولع بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	ت: أمل الصبان
٥٢١	قاموس تراجم مصر الحديثة	آرثر جولد سميث	ت: عبدالوهاب بكر
٥٢٢	إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	ت: على إبراهيم منوفى
٥٢٣	الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	ت: على إبراهيم منوفى
٥٢٤	الملك لير	وليم شكسبير	ت: محمد مصطفى بدوى
٥٢٥	موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون رزيفز	ت: نادية رفعت
٥٢٦	علم السياسة البيئية	ستيفن كرول ووليم رانكين	ت: محيى الدين مزيد
٥٢٧	كافكا	ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	ت: جمال الجزيرى
٥٢٨	تروتسكى والماركسية	طارق على وفِلْ إيفانز	ت: جمال الجزيرى
٥٢٩	بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى	محمد إقبال	ت: حازم محفوظ وحسين نجيب المصرى
٥٣٠	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	ت: عمر الفاروق عمر
٥٣١	ما الذى حَدَثَ فى «حَدَث» ١١ سبتمبر؟	چاك دريدا	ت: صفاء فتحى
٥٣٢	المغامر والمستشرق	هنرى لورنس	ت: بشير السباعى
٥٣٣	تعلُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	ت: محمد الشرقاوى
٥٣٤	الإسلاميون الجزائريون	سيڤرين لابا	ت: حمادة إبراهيم
٥٣٥	مخزن الأسرار	نظامى الكنجوى	ت: عبدالعزيز بقوش
٥٣٦	الثقافات وقيم التقدم	صمويل هنتنجتون	ت: شوقى جلال
٥٣٧	للحب والحرية	نخبة	ت: عبدالغفار مكاوى
٥٣٨	النفس والآخر فى قصص يوسف الشارونى	كيت دانيلر	ت: محمد الحديدى
٥٣٩	خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	ت: محسن مصيلحى
٥٤٠	توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	ت: رءوف عباس
٥٤١	هى تتخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	ت: مروة رزق
٥٤٢	قصص مختارة من الأدب اليونانى الحديث	نخبة	ت: نعيم عطية
٥٤٣	السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	ت: وفاء عبدالقادر
٥٤٤	ميلانى كلاين	نخبة	ت: حمدى الجابرى

٥٤٥	يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	ت: عزت عامر
٥٤٦	ريموس	ت. ب. وايزمان	ت: توفيق على منصور
٥٤٧	بارت	فيليب ثودى وآن كورس	ت: جمال الجزيرى
٥٤٨	علم الاجتماع	ريتشارد أوزبرن وبورن فان لون	ت: حمدى الجابرى
٥٤٩	علم العلامات	بول كوبلى وليتاجانز	ت: جمال الجزيرى
٥٥٠	شكسبير	نيك جروم وبيرو	ت: حمدى الجابرى
٥٥١	الموسيقى والعولمة	سايمون ماندى	ت: سمحة الخولى
٥٥٢	قصص مثالية	ميجيل دى ثربانتس	ت: على عبد الروف البمبى
٥٥٣	مدخل للشعر الفرنسى الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	ت: رجاء ياقوت
٥٥٤	مصر فى عهد محمد على	عفاف لطفى السيد مارسوه	ت: عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥	الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادى والعشرين	أناتولى أوتكين	ت: أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالى
٥٥٦	چان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	ت: حمدى الجابرى
٥٥٧	الماركيز دى ساد	ستوارت هود وجراهام كرولى	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨	الدراسات الثقافية	زيودين ساردارويورين ڤان لون	ت: إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩	الماس الزائف	تشا تشاجى	ت: عبدالحى أحمد سالم
٥٦٠	صلصلة الجرس	نخبة	ت: جلال السعيد الحفناوى
٥٦١	جناح جبريل	محمد إقبال	ت: جلال السعيد الحفناوى
٥٦٢	بلايين وبلايين	كارل ساجان	ت: عزت عامر
٥٦٣	ورود الخريف	خاثينتو بينابينتى	ت: صبرى محمدى التهامى
٥٦٤	عُش الغريب	خاثينتو بينابينتى	ت: صبرى محمدى التهامى
٥٦٥	الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا. ج. جيرنر	ت: أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦	تاريخ أوربا فى العصور الوسطى	موريس بيشوب	ت: على السيد على
٥٦٧	الوطن المغتصب	مايكل رايس	ت: إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨	الأصولى فى الرواية	عبد السلام حيدر	ت: عبد السلام حيدر
٥٦٩	موقع الثقافة	هومى. ك. بابا	ت: ثائر ديب
٥٧٠	دول الخليج الفارسى	سير روبرت هاى	ت: يوسف الشارونى
٥٧١	تاريخ النقد الإسبانى المعاصر	إيميليا دى ثوليتا	ت: السيد عبد الظاهر
٥٧٢	الطب فى زمن الفراعنة	برونو أليوا	ت: كمال السيد
٥٧٣	فرويد	ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتى	ت: جمال الجزيرى
٥٧٤	مصر القديمة فى عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	ت: علاء الدين عبد العزيز السباعى
٥٧٥	الاقتصاد السياسى للعولمة	نجير وودز	ت: أحمد محمود
٥٧٦	فكر ثربانتس	أمريكو كاسترو	ت: ناهد العشرى محمد
٥٧٧	مغامرات بينوكيو	كارلو كولودى	ت: محمد قدرى عمارة
٥٧٨	الجماليات عند كيتس وهنت	أيومى ميزوكوشى	ت: محمد إبراهيم وعصام عبد الروف
٥٧٩	تشومسكى	چون ماهر وچودى جروبز	ت: محى الدين مزيد
٥٨٠	دائرة المعارف الدولية	جون فيزر وبول سيترجز	ت: محمد فتحى عبدالهادى
٥٨١	الحمقى يموتون	ماريو بوزو	ت: سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢	مرايا الذات	هوشنك كلشيرى	ت: سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣	الجيران	أحمد محمود	ت: سليم عبد الأمير حمدان

٥٨٤	سفر	محمود دولت آبادى	ت: سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥	الأمير احتجاب	هوشنك كلشيرى	ت: سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦	السينما العربية والأفريقية	ليزبيث مالكموس وروى أرمز	ت: سهام عبد السلام
٥٨٧	تاريخ تطور الفكر الصينى	نخبة	ت: عبدالعزيز حمدى
٥٨٨	أمنحوتب الثالث	أنييس كابرول	ت: ماهر جويجاتى
٥٨٩	تمبكت العجيبة	فيلكس ديبواه	ت: عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠	أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	ت: محمود مهدى عبدالله
٥٩١	الشاعر والمفكر	هوراتيوس	ت: على عبدالتواب على وصلاح رمضان السيد
٥٩٢	الثورة المصرية	محمد صبرى السوربونى	ت: مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣	قصائد ساحرة	بول فاليرى	ت: بكر الحلو
٥٩٤	القلب السمين	سوزانا تامارو	ت: أمانى فوزى
٥٩٥	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ٢)	إكوادو بانولى	ت: نخبة
٥٩٦	الصحة العقلية فى العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	ت: إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧	مسلمو غرناطة	خوليو كاروباروخا	ت: جمال عبدالرحمن
٥٩٨	مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	ت: بيومى على قنديل
٥٩٩	فلسفة الشرق	هرداد مهرين	ت: محمود سلامة علاوى
٦٠٠	الإسلام فى التاريخ	برنارد لويس	ت: مدحت طه
٦٠١	النسوية والمواطنة	ريان فوت	ت: أيمن بكر وسمر الشيشكلى
٦٠٢	ليوتار:نحو فلسفة ما بعد حداثية	چيمس وليامز	ت: إيمان عبدالعزيز
٦٠٣	النقد الثقافى	آرثر أيزابرجر	ت: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى
٦٠٤	الكوارث الطبيعية (جـ١)	باتريك ل. آبوت	ت: توفيق على منصور
٦٠٥	مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكى الصغير	ت: مصطفى إبراهيم فهمى
٦٠٦	قصة البردى اليونانى فى مصر	ريتشارد هاريس	ت: محمود إبراهيم السعدنى
٦٠٧	قلب الجزيرة العربية (جـ١)	هارى سينت فيلبى	ت: صبرى محمد حسن
٦٠٨	قلب الجزيرة العربية (جـ٢)	هاردى سينت فيلبى	ت:صبرى محمد حسن
٦٠٩	الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	ت: شوقى جلال
٦١٠	العمارة المدجنة	رفائيل لوبث جوثمان	ت: على إبراهيم منوفى
٦١١	النقد والأيديولوچية	تيرى إيجلتون	ت: فخرى صالح
٦١٢	رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	ت: محمد محمد يونس

٦٢٣ نوادر جحا الإيرانى — سعيد قانعى — ت: يوسف عبدالفتاح
٦٢٤ أزمة العالم الحديث — رينيه جينو — ت: عمر الفاروق
٦٢٥ الجرح السرى — جان جينيه — ت: محمد برادة
٦٢٦ مختارات شعرية مترجمة (جـ٢) — نخبة — ت: توفيق على منصور
٦٢٧ حكايات إيرانية — نخبة — ت: عبدالوهاب علوب
٦٢٨ أصل الأنواع — تشارلس داروين — ت: مجدى محمود المليجى
٦٢٩ قرن آخر من الهيمنة الأمريكية — نيقولاس جويات — ت: عزة الخميسى
٦٣٠ سيرتى الذاتية — أحمد بللو — ت: صبرى محمد حسن
٦٣١ مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر — نخبة — ت بإشراف: حسن طلب
٦٣٢ المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا — دولورس برامون — ت: رانيا محمد
٦٣٣ الحب وفنونه — نخبة — ت: حمادة إبراهيم
٦٣٤ مكتبة الإسكندرية — روى ماكلويد وإسماعيل سراج الدين — ت: مصطفى البهنساوى
٦٣٥ التثبيت والتكيف فى مصر — جودة عبد الخالق — ت: سمير كريم
٦٣٦ حج يولندة — جناب شهاب الدين — ت: سامية محمد جلال
٦٣٧ مصر الخديوية — ف. روبرت هنتر — ت: بدر الرفاعى
٦٣٨ الديمقراطية والشعر — روبرت بن ورين — ت: فؤاد عبد المطلب
٦٣٩ فندق الأرق — تشارلز سيميك — ت: أحمد شافعى
٦٤٠ الكسياد — الأميرة أنّاكومنينا — ت: حسن حبشى
٦٤١ برتراندرسل (مختارات) — برتراند رسل — ت: محمد قدرى عماره
٦٤٢ داروين والتطور — جوناثان ميلر وبورين فان لون — ت: ممدوح عبد المنعم
٦٤٣ سفرنامه حجاز — عبد الماجد الدريابادى — ت: سمير عبدالحميد إبراهيم
٦٤٤ العلوم عند المسلمين — هوارد د.تيرنر — ت: فتح الله الشيخ
٦٤٥ السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية — تشارلز كجلى ويوجين ويتكوف — ت: عبد الوهاب علوب
٦٤٦ قصة الثورة الإيرانية — سپهر ذبيح — ت: عبد الوهاب علوب
٦٤٧ رسائل من مصر — جون نينيه — ت: فتحى العشرى
٦٤٨ بورخيس — بياتريث سارلو — ت: خليل كلفت

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٣٠١٩/ ٢٠٠٤

بورخيس كاتب على الحافة

يدور هذا الكتاب حول فكرة مؤداها أن أدب بورخيس أدب عالمى وفى الوقت نفسه أدب قومى أرجنتينى ، من داخل وضد التراث الأرجنتينى والثقافة الأرجنتينية. وهو بهذا يتحدى الطريقة التى يجرى بها تقديم بورخيس فى المناخ الأوروبى الراهن ، أى بورخيس الذى تفسره الثقافة الغربية (ويفسرها فى الوقت نفسه) وكذلك التفاسير التى تقدمها هذه الثقافة أيضا للشرق ، وليس أيضا بورخيس الذى تفسره الثقافة الأرجنتينية (ويفسرها) ، وبصورة خاصة ثقافة بوينوس آيرس. وعلى هذا النحو فإن هذه القراءات "العالمية الطابع" تدع مظاهر حيوية لكتابات بورخيس جانبا ، خاصة صلات إنتاجه بالتاريخ الأرجنتينى في القرن التاسع عشر، وبتطور الحداثة الثقافية فىالأرجنتين فى العقود الأولى من القرن العشرين. والحقيقة أن بورخيس يكتب عند مفترق الطرق الذى تلتقى عنده الثقافة الأوروبية والثقافة الأرجنتينية. ويثبت إنتاجه مدى عظمة الأدب الذى يمكن إنتاجه فى أمة طرفية هامشية ثقافيا ، على حافة الثقافة الغربية. غير أن هدف سارلو لا يتمثل فى تفضيل قراءة واحدة لبورخيس ، بل كان هدفها تقديم طرق مختلفة لقراءته تأخذ فى الحسبان الطبيعة المزدوجة والمتناقضة دوما لإنتاجه الأدبى ، بعيدا عن كل تبسيط. فهو فى الحقيقة كاتب عالمى وفى الوقت نفسه قومى بعمق ، طرفى فى المركز، كوزموبوليتانى فى الحافة.